الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

رجل من غبار لعاشور فني

- دراسة أسلوبية -

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:
طريو مريم
عتامنة حياة

إشراف الأستاذ:
بلعربي العايب

أعضاء لجنة المناقشة:

1- الأستاذ: د/محمد الصالح خرفي..... رئيسا
2- الأستاذ: بلعربي العايب ..... مشرفا ومقررا
3- الأستاذ: سنوسي خبراج ..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

2015-2014

1436/1435

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

رجل من غبار لعاشور فني

- دراسة أسلوبية -

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:
طريو مريم
عتامنة حياة

إشراف الأستاذ:
بلعربي العايب

أعضاء لجنة المناقشة:

1- الأستاذ: د/محمد الصالح خرفي..... رئيسا
2- الأستاذ: بلعربي العايب ..... مشرفا ومقررا
3- الأستاذ: سنوسي خبراج ..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

2015-2014

1436/1435

مقدمة

مقدمة:

مما لا شك فيه أنّ النص الأدبي يتوافر على مجموعة من الجماليات على مستوى اللغة، التي تستخدم ألفاظا تكون قريبة كل القرب إلى إحساس صاحبها، ثم الموسيقى والإيقاع التي تعمل على تطريب المتلقي وجذبه، وتسهم في توصيل الدلالات، ثم الصور الشعرية والإيحاءات، وكلّها مكونات يتضح تأثيرها في المتلقي حيث تعمل على دفعه للبحث في استكناه دلالاته والكشف عن السر الذي يجعل النص الشعري متفوقا جماليا وفنيا على باقي النصوص الأدبية، أما النص النثري فله جماليات أخرى ليس بحثنا معنيا بها، وفي هذا المقام لطالما سألنا أنفسنا: كيف يمكننا تشكيل نص جماليا فنيا اعتمادا على تحليل المستويات الأسلوبية؟ وهل تستطيع الدراسة الأسلوبية بمستوياتها وإجراءاتها الولوج داخل النص واستكناه دلالاته الفنية وأبعاده الجمالية الفنية؟.

تناولنا بالدراسة موضوع بحثنا الموسوم بـ "رجل من غبار" لعاشور فني – دراسة أسلوبية–، لذلك جاءت دراستنا محاولة استكناه جماليات الشعر الجزائري المعاصر، لما شهده الحراك الشعري العربي من تطور، ولما عرفته الجزائر وطنا وشعبا وثقافة وأدبا من أحداث وتغييرات على مستويات عديدة، خصوصا أحداث 5 أكتوبر 1988 التي حولت البلاد إلى بؤرة للفتنة والعنف المنظم في ظل العمل المسلح للجماعات الإسلامية، وقد قسمنا موضوع دراستنا إلى:

مدخل: تحدثنا فيها عن التحول من القصيدة العمودية إلى القصيدة الحرة، الإرهاصات الأولى للشعر الحر في الجزائر، الشعر في فترة الثمانينيات وما قبلها، الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي مرت بها الجزائر خلال فترة التسعينيات والشعر في فترة التسعينيات.

و**فصل أول:** تطرقنا فيه إلى التعريف بالمنهج الأسلوبي لغة واصطلاحا، التعريف بالأسلوب في التراث العربي القديم، التعريف بالأسلوب عند الغرب والتعريف بالأسلوبية واتجاهاتها.

و**فصل ثان:** تناولنا فيه دراسة أسلوبية جمالية في ديوان "رجل من غبار" لعاشور فني، وفيه قمنا بتقديم قراءة في المدونة، كما تطرقنا إلى مستويات التحليل الأسلوبي، بدءًا بالمستوى الصوتي وفيه تناولنا الإيقاع اللفظي، الإيقاع العروضي والإيقاع البصري، ثم المستوى التركيبي الذي تناولنا فيه ظاهرة التقديم والتأخير وظاهرة الوصل وصولا إلى المستوى البلاغي، الذي تناولنا فيه الاستعارة بنوعيها المكنية والتصريحية، الكناية والبديع، ثم خلصنا إلى

جملة من النتائج المتوصل إليها من خلال البحث، معتمدين في ذلك مجموعة من المراجع التي وجدناها ضرورية نذكر من بينها: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي) لنور الدين السد، ودراسة في أنشودة المطر للسياب لحسن ناظم، إضافة إلى كتاب الأسلوبية الشعرية (قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل) لعشتار داود.

وقد اخترنا لهذا الموضوع المنهج الأسلوبي لأنه وسع نطاق دراستنا مستعينين في مباحث قليلة بالمنهج الوصفي الاستقرائي، الذي تناولناه في المدخل برصد حركة الشعر العربي القديم وصولا إلى الدراسات النقدية الحديثة، والمنهج التحليلي الوصفي الذي تناولناه في الجانب التطبيقي، كما استعنا بالإحصاء كإجراء ليضفي على الدراسة بعض الموضوعية والعلمية، ويسهم في إبراز زاوية معينة من التجربة الشعرية.

ولا نزعم أننا صاحبتا السبق في هذه الدراسة بل سبقنا إليها بدراسات لعل ما شدنا إليها دراسة عبد الحميد هيمة الموسومة بالبنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر والبنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر لعبد الرحمن تبرماسين.

لقد سعينا ما وسعنا الجهد لأن يكون عملنا هذا إضافة للدراسات الأسلوبية الجمالية شاكرتين كل الشكر من وجهنا وكان معينا أستاذنا لمشرف "بلعربي العايب".

وعلى الله قصد السبيل

فصل تمهيدي:

الشعر الجزائري المعاصر

1- من القصيدة العمودية إلى القصيدة الحرة:

ظلت القصيدة العمودية مسيطرة على الساحة الأدبية الجزائرية، إلى أن هبت رياح التغيير في المشرق العربي، وذلك مع الشعراء الذين حملوا لواء التجديد، فظهر الشعر الذي يتحرر فيه الشاعر من كل القيود والضوابط الكلاسيكية القديمة التي كان الشاعر أسيرها.

كما هو معروف أنّ بداية الشعر الحر كان في المشرق العربي ووصل إلينا نتيجة احتكاك الجزائريين بالمشارقة، وذلك من خلال البعثات الطلابية أين نجد العديد من الشعراء الجزائريين قد تأثروا بالشعراء المشارقة وذلك أثناء تواجدهم في المشرق العربي لطلب العلم، كما أنّ الشعب الجزائري خلال تلك الفترة – فترة بداية الشعر الحر– كان يعاني من ويلات الاستعمار الفرنسي هذا الظالم الغاشم الذي شل جميع المجالات بما فيها المجال الأدبي والذي عانى هو الآخر كثيرا، الأمر الذي دفع بالعديد من الأدباء إلى مغادرة أرض الوطن وذلك هربا أو نفيا، ضف إلى ذلك أنّ العديد من الشعراء الجزائريين سجنوا وهناك من التحقوا بالجبال لمساندة إخوانهم في التحضير للثورة، كل هذا وذاك أدى إلى ركود عملية الإبداع، غير أن هذا لا يعني أنّ الجزائر لم تشهد حركة التجديد، بل نجد العديد من الشعراء الذين واصلوا الكتابة ولم تمنعهم تلك الظروف، فنظموا شعرا حرًا يتوافق ويتماشى مع تلك الحالة فأحس «الشعراء الجزائريين بضرورة التحول عن هذا القالب التقليدي الهندسي الصارم إلى قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة ويتفاعل مع التطورات السياسية والثقافية والاجتماعية التي كانت تشهدها الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية» [1]، وفي ظلال تلك الصراعات والأحداث التي عرفتها الجزائر خصوصا أحداث الثامن ماي 1945 الذي كان صدمة نفسية على الشعب الجزائري وذكرى أليمة لا تنسى مثل هذا الحدث مصدر إلهام العديد من الأدباء، وخلال هذه المرحلة نجد بروز شخصيات أدبية عبرت بالقلم عن الإحساس بالألم.

لقد دفع هذا الحدث التاريخي الشاعر الجزائري للتعبير عن تلك المرحلة المظلمة التي عاشها الشعب الجزائري، فكان الشعر الحر الأداة الوحيدة لتجسيد تلك المعاناة، حيث فتح المجال للعديد من الشعراء لتقديم إبداعاتهم الشعرية والتجديد على مستوى الشكل والمضمون.

---

[1] محمد ناصر: **الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925–1975)**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ط2، 2006، ص 152.

2- الإرهاصات الأولى للشعر الحر في الجزائر:

يؤرخ بعض الدارسين أن بداية حركة الشعر الحر في الجزائر كانت عام «1954 تحديدا مع الشاعر "أحمد الغوالمي"، بقصيدته المعنونة بـ "أنين ورجيع"، في حين نجد من ينسب بدايته إلى "أبو القاسم سعد الله"»[1]، فكان هذا الأخير «يتابع الشعر الجزائري أثناء تواجده في المشرق العربي، وبالضبط حين ظهر آنذاك عام 1947 فحاول البحث عن كل ما هو جديد يساير تطورات العصر، فكان ينظم على الطريقة التقليدية، إلى أن اتصل بالإنتاج المشرقي ولا سيما لبنان، الأمر الذي دفع به إلى تغيير طريقة كتابته الشعرية، ونشر أول قصيدة حرة عام 1955 في البصائر، العدد 311 والتي كان عنوانها "طريقي"»[2]، نذكر منها هذا المقطع:

«سوف تدري راهبات واد عبقر
كيف عانقت شعاع المجد أحمر
وسكبت الخمر بين العالمين
خمر حب وانطلاق ويقين
ومسحت أعين الفجر الوطنية
وشدوت لنسور الوطنيـــــة».[3]

وعليه يمكن القول أنّ الشعراء كانوا ينظمون الشعر على الطريقة التقليدية العمودية إلى أن وصلت حركة التغيير والتجديد التي تبنّاها أعمدة الشعر في المشرق، لتنتقل بعد ذلك إلى الجزائر، فكان "أبو القاسم سعد الله" أوّل شاعر جزائري كتب في هذا النمط حسب ما تشير إليه جل الدراسات، لذلك يعد من رواد الشعر الحر في الجزائر، وأوّل المؤسسين له، ونجد بعد ذلك العديد من الشعراء الذين اتبعوه وكتبوا على نهجه ونسجوا على منواله.

3- الشعر في فترة الثمانينيات وما قبلها:

شهدت الجزائر خلال فترة الاستعمار ظروفا قاسية مست جميع المجالات منها، السياسية والاقتصادية الاجتماعية والثقافية، فالاستعمار الفرنسي شل جميع المجالات بما فيها الأدبية، ولأنّ الجزائر كانت محاصرة لم يكن هناك تواصل وتبادل فكري ثقافي بين الأدباء الجزائريين وأشقائهم المشرقيين، وبذلك لم تبرز الحركة الشعرية إلا من

---

(1) ينظر: شلتاغ عبود شيراد: **حركة الشاعر الحر في الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985، ص ص 69، 70.

(2) ينظر: أبو القاسم سعد الله: **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص ص 50، 51.

(3) المرجع نفسه، ص 51.

خلال إسهامات بعض الأقلام التي كانت محدودة إلى حد ما، ومع بداية فترة السبعينيات عرفت الجزائر تحولات مسّت جميع جوانب الحياة إذ أعيدت الحياة إلى الكثير من المؤسسات اقتصادية كانت أو اجتماعية، فبعد الاستقرار السياسي الذي عرفته الجزائر والذي أعاد الانتعاش إلى جميع المجالات بما فيها الأدبية، ظهرت آنذاك «تجارب جديدة تناولت ظروف الجزائر الجديدة، وهي تخوض معركة البناء الاشتراكي، وقد ساهم الشعراء مجندي الكلمة الشريفة من أجل المحافظة على مكتسبات الثورة وبناء مستقبل أفضل تتحقق فيه العدالة الاجتماعية ومحاربة الاستعمار بوعي ويقظة»[1]، وبعد خروج المستعمر من الجزائر، بدأ الجزائريون ينفضون عنهم غبار الحرب، خاصة مع ظهور الاشتراكية، حيث نجد الشعراء قد تغنوا بها في قصائدهم، فالشاعرة "ربيعة جلطي" كتبت في هذا الشأن قصيدتها المعونة بـ "اشتراكيون وعينيك"، تقول:

«اشتراكيون ... نمد الكف من ضفة الأمس للاتي الراجل
نمد مروج العشق
نمد الفأس والمنجل والأهازيج
عبر الأرض المرشوشة بالحب
اشتراكيون ... رغم مكبرات الصوت
والعيون الصفر وأصداء الخوالي
لا العصى ... لا بريق الحديد يروعنا
ولا تهديد "الحجاجين"».[2]

مع بروز الاشتراكية في مرحلة السبعينيات نجد "ربيعة جلطي" قد كتبت هذه القصيدة مبينة انتمائها الاشتراكي الذي يعمل من أجل توفير العدل ونشره بين أفراد المجتمع، بعيدا عن العنصرية، ودور المناضلين من رجال ونساء في استرجاع الحرية، من أجل بناء جزائر متكاملة جديدة.

مما لا شك فيه أن الشعراء الجزائريين خلال هذه الفترة وما قبلها قد كتبوا مواضيع نابعة من عمق الإحساس بالألم، فكان موضوع الثورة الأرضية الخصبة ونقطة الانطلاق بشعر جزائري جديد يواكب كل ما هو جديد.

---

[1] الوناس شعباني: **تطور الشعر الجزائري منذ 1945 حتى 1980**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص ص 209، 210.

[2] المرجع نفسه، ص 132.

حاول شعراء فترة السبعينيات أن يطوروا تجاربهم الشعرية تماشيا مع ظروف المرحلة التي تميزت بطغيان «الواقعية الاشتراكية التي تسعى إلى التقاط الهموم اليومية للطبقة البروليتارية الكادحة، كما ظهرت صورة جديدة للواقعية يمكن تسميتها بالواقعية الإسلامية»[1]، وهذا ما اتّسم به الشعر في هذه الفترة، حيث قام بتصوير الواقع الاجتماعي ومنح الاهتمام للطبقة الدنيا في المجتمع الجزائري من خلال تجسيد معاناة ومشاكل هذه الطبقة.

وكما سبق وذكرنا أن الشعراء الجزائريون قد كانوا جدّ متأثرين بالشعراء المشرقيين، حتى أنّهم نقلوا الكثير عنهم، فكان شعرهم مرتبطا ارتباطا وثيقا بهم، وبذلك كانت «التجارب الشعرية المعاصرة في الجزائر صدى لأصوات الروافد في المشرق، بمعنى آخر أن الأصوات الشعرية الجزائرية لم تتمكن من خصوصيتها»[2]، فقد كان شعراؤنا يسيرون وفق أشعار المشارقة في البداية إلى أن تمكنوا من تكوين أنفسهم وتجاربهم، ولعلّ ذلك التأثير كان واضحا على الشاعر "أحمد حمدي" في قصيدته "العنقاء" من ديوانه "قائمة المغضوب عليهم"، منها هذا المقطع:

«أول الشارع والقهوة والسوق
وحليب المرأة العاقر
في الفم
وفي القلب جراح العانس الأخت
وأحلام الرفاق الصامدين
كلهم في أول الشارع كانوا
يعرفونني».[3]

من خلال هذه الأبيات نلمس تأثر الشاعر "أحمد حمدي" بالشاعر المشرقي «"بدر شاكر السيّاب" وذلك من خلال معجمه اللغوي المجسد في العوانس والسوق»[4]، فكانت سمات الشاعر العربي المشرقي واضحة المعالم في الشاعر الجزائري، ومما يبدو أن التأسيس للقصيدة الحرة لم يكن بدافع التقليد والنقل الحرفي، بل كان نتيجة الاحتكاك فحسب، فنظرا للتحولات الكلية التي عرفت بعد الاستقلال واختلاف الظروف أيضا أدّى إلى

(1) يوسف وغليسي: **في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص 16.

(2) محمد زتيلي: **فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية**، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984، ص 82.

(3) أحمد حمدي: **قائمة المغضوب عليهم**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1980، ص 85.

(4) ينظر: عمر بوقرورة: **دراسات في الشعر الجزائري المعاصر**، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دط، 2004، ص 181.

«خلق القصيدة الجديدة خصوصا على مستوى المضمون»[1]، حيث شهدت القصيدة مواضيع جديدة على غرار التي عهدتها من قبل، وفي هذه الفترة برزت كوكبة من الشعراء والتي تركت بصمتها على الساحة الأدبية نذكر منها: «مصطفى الغماري، محمد بن رقطان، جمال الطاهري، عمر بودهان، محمد ناصر، رشيد أوزان»[2]، إضافة إلى «عبد العالي رزاقي، أزراج عمر، أحمد حمدي، عبد القادر السائحي، محمد زتيلي، سليمان جوادي، حمدي بحري مصطفى كمال...». [3]

أما فيما يخص الأصوات الشعرية النسائية فقد كانتا زينب الأعوج وربيعة جلطي أهم هذه الأصوات وأكثرها انفتاحا على الواقع، حيث كتبتا الكثير من المواضيع التي تتماشى وطبيعة المرحلة.

بانتقالنا إلى أهم المواضيع التي تناولها الشعراء خلال هذه الفترة نجد أنّ موضوع الثورة والوطن أهم المواضيع وأكثرها تداولا بين الشعراء، ومن بين تلك الأسماء نذكر "محمد زتيلي" الذي يقول في إحدى قصائده:

«تعايشني غربة لا تطاق
يمزقني اليأس والحزن في ساحة الشهداء
يقاتلني الواقفون
يخاصمني الصامتون
أعوذ بكم أيها الشهداء
أحييكم أيها الفقراء
وألعنكم كل صباح أيا أيّها الأمراء».[4]

فالشاعر في هذه الأبيات يصور لنا حجم معاناته من يأس وحزن، وغربة، ويبين لنا الحالة التي كان يعيشها خلال الثورة ودور المناضلين في استرجاع سيادة الوطن، فرغم الفقر والجوع إلا أنهم وقفوا موقف إجلاء في وجه العدو، والشاعر يحييهم على صمودهم وتضحيتهم، فالوطن هو الأم الذي نحتمي تحت ظله ولأجله نحيا

(1) زينب الأعوج: **السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر (دراسة نقدية)**، دار الحداثة، دب، ط1، 1985، ص ص 41، 42.

(2) محمد ناصر: **الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925– 1975)**، مرجع سابق، ص 167.

(3) عبد الكاظم العبودي: **راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر موجة أم تمرد؟**، مجلة الثقافة تصدر بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 8 9، 2006، ص 19.

(4) محمد زتيلي نقلا عن الربعي بن سلامة وآخرون: **موسوعة الشعر الجزائري**، مج1، دار الهدى، عين مليلة–الجزائر، دط، 2009، ص 692.

ونعيش ونضحي بالغالي والنفيس، لذلك نجد الشاعر "جمال الطاهري" يتغنى به أيضا في إحدى قصائده المعنونة بـ "لأجلك أحيا"، نذكر منها هذا المقطع:

«لأجلك يا روح روحي سأحيا
لأجل كرمة شعبك أحيا
ومن أجل عش الحياة السعيد
وعيدك أنت الذي هو عيدي
ومن أجل فرحة أطفالنـــــا
ومستقبل مزهر حولنـــــا».[1]

فالوطن هو الشيء المقدس الذي لا يمكن لأحد أن يتعدى عليه، أو يُعلى عليه، فهو الروح والهواء الذي نتنفسه، وكل ما يمسه بالتأكيد يمسنا، ففرحته هي فرحتنا وحزنه هو حزننا، وكل واحد منا ملزم بالتضحية بروحه لأجله ولأجل كرامة شعبه.

وبذلك يبقى موضوع الثورة متواصلا بعد استقلال الجزائر واسترجاع حريتها، وهذا يعود إلى طبيعة الإنسان الجزائري الثوري المناضل من أجل وطنه ومن «اطّلع على الشعر في الجزائر فإنه سيرى ملامح الشخصية المناضلة»[2]، مجسدة لدى العديد من الشعراء.

بانتقالنا إلى فترة الثمانينيات نجد أن العديد من الشعراء قد حاولوا تطوير تجاربهم الشعرية، والتأسيس لشعر جديد تبرز فيه معالم الشعر الفني الجديد، وما نلحظه خلال هذه الفترة أنّ الشعراء الجزائريين لم يبقوا أسيرين لشعر فترة السبعينيات، بل حاولوا الرفع من شأن القصيدة الجزائرية، لترتقي إلى مستوى القصيدة العربية، فكانت لهم الحرية الكاملة في اختيار المواضيع التي تتماشى مع ظروف المرحلة، ولم يبق الشاعر الجزائري حبيس وطنه فحسب بل أصبح شاعر قومي إنساني، وتجلى ذلك من خلال معالجة القضايا الإنسانية الوطنية والعربية والعالمية وتصوير معاناة الإنسان، عبر العالم من فقر وجوع وحرب وظلم، أمّا فيما يخص البنية اللغوية للقصيدة فقد تميزت بطغيان «المعجم الوجداني في الخطاب الشعري الجزائري خلال الثمانينات بصورة لافتة بعد غياب نسبي تحت وطأة الواقعية الاشتراكية التي لا تسمح للشاعر بالانسياب في مجاريه الشعرية الداخلية»[3]، فأطلق الشاعر العنان

---

(1) مجلة آمال: **نماذج من الشعر الجزائري المعاصر (شعر ما بعد الاستقلال)**، ع2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 86.

(2) أحمد دوغان: **شخصيات من الأدب المعاصر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989، ص 151.

(3) يوسف وغليسي: **في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)**، مرجع سابق، ص 9.

لتعابيره وأحاسيسه المطلقة وذلك ما أضفى على القصيدة الطابع الوجداني الذاتي، وفي هذه المرحلة ظهرت أقلام كثيرة لا يمكن إحصاؤها، ونذكر منها على سبيل المثال: «إدريس بودية، نور الدين طيبي، نصيرة محمدي، بوبكر زمال، رضوان بوغرارة، هيثم زيان، عبد الرحمن عزوق، يوسف شقرون، نجيب أنزار، عمار مرياش، الأزهر عجيري زهرة برياح، بختي بن عودة وآخرون»[1]، إضافة إلى هؤلاء نجد شعراء آخرين قد عبروا عن هموم الإنسانية جمعاء وتبنوا قضايا وجدانية من بينهم "محمد شايطة" الذي يقول في قصيدته الموسومة بعنوان: "لحن الوداع":

«وأنتم يا رفاقي
فإني أحس بموت بطيء
يمزق روحي
يهز كياني
وفي شفتي نغم جامد يعتريني
وأمضي وهذه الكآبة تمضي أمامي
فتأخذني غفوة الاحتضار الأخير
وتهرب مني الأماني
أنا والجراح رفيقين كنا
أفر من الحزن والذكريات المريرة
وعيناي في وهج الحزن غائصتان».[2]

في هذه القصيدة نجد الشاعر يعبر عن أحاسيسه وعواطفه وما يختلج ذاته، ويصور لنا الموت البطيء فيتذكر كل الذكريات الأليمة والجراح والآلام التي عاشها وهو في جو ملئ بالحزن والكآبة التي لا تفارقه، فتضيع كل أمانيه لحظة الاحتضار والوداع الأخير، وكل هذا يدخل ضمن الذاتية والوجدانية.

في حين نجد "توامي محمد" يعبر هو الآخر عن هموم ذاتية وذلك بعودته إلى تاريخ الجزائر الأليم، فجاءت قصيدته "قراءة في آي الليل" مشحونة بالعواطف، مليئة بالصور والرموز، إذ يقول فيها:

«ليل ترهل
فتمطت من ثناياه شفاه

---

[1] عبد الكاظم العبودي: مجلة الثقافة، مرجع سابق، ص 19.

[2] محمد شايطة: نقلا عن الربعي بن سلامة وآخرون: **موسوعة الشعر الجزائري**، مج2، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2009، ص 118.

كلت خطاي على الرصيف، بحت تئن
جرس تدحرج في الظلام كما النبوءة، كالرّنين
وارتعاش شرفات من بعيد
جرس شديد
يتمادى في رؤاه».[1]

ففي هذه الأبيات نجد الشاعر "توامي محمد" قد وظف مجموعة من الرموز والصور فنجد عبارة "جرس تدحرج في الظلام"، "ارتعاش شرفات من بعيد"، لربما عمد إلى ذلك لتوسيع أفق القراءة، فهو يعبر في هذه القصيدة عن الحالة المظلمة التي عاشها الشعب الجزائري، وقال في ذلك "ليل ترهل" والليل يدل على الظلام والظلم والطغيان.

كما نجد شاعر آخر تغنى بالذاتية والوجدانية ومعالجة القضايا الإنسانية الجماعية ألا وهو "لوحيشي ناصر" في إحدى قصائده المعنونة بـ "تذوبين أماه"، جاء فيها:

«تذوبين أماه
يجرحني الذوبان
إن دمعي يجود ولكنه لا يعيد الخلايا
إلى نبعها ... نسحبها
لا يعيد الضياء إلى سره
لا يرد الزمان
تذوبين أماه».[2]

لربما الشاعر يقصد من وراء هذه الأبيات الوطن، فهو يرى أنّ كل ما يخدش وطنه يخدشه هو أيضا ويمزق قلبه وفؤاده، لأن الوطن كذلك هو نبع الحنان والضياء.

يمكن القول أن مرحلة الثمانينيات تميزت بالارتقاء والخروج بالشعر إلى آفاق جديدة، تمكن بعدها الشعراء الجزائريين من منافسة الشعراء المشرقيين، وذلك من خلال تكوين أنفسهم بعيدا عن النقل الحرفي والنسج على منوالهم، فشهدت هذه الفترة تطورا وارتقاءً لم يشمل مستوى الشكل فحسب، بل تجاوزه إلى المضمون أيضا

[1] توامي محمد: نقلا عن الربعي بن سلامة وآخرون، مج1، مرجع سابق، ص ص 306، 307.

[2] لوحيشي ناصر: نقلا عن الربعي بن سلامة وآخرون، مج2، مرجع سابق، ص ص 509، 510.

وذلك من خلال الانفتاح على الواقع ومعالجة القضايا الإنسانية، حيث عرف جيل الثمانينات بـ«جيل الحداثة الشعرية»[1]، فقد كان هذا الجيل الفاتحة الأولى للانطلاق بقصائد حداثية تواكب التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية الجديدة التي عرفتها الجزائر، ليكونوا بذلك قد فتحوا ومهدوا الطريق للشعراء الذين سيأتون من بعدهم وذلك من أجل الارتقاء بالقصيدة الجزائرية.

4- الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية للجزائر خلال فترة التسعينات:

شهدت الجزائر خلال فترة التسعينيات أسوأ وأحلك فتراتها، التي مست جميع الأصعدة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية وذلك في ظل الإرهاب الذي سيطر على الجانب الأمني للبلاد وأعاق حركة النمو والتطور في جميع المجالات، فكانت أكثر الفترات تميزا على أكثر من صعيد، فإلى جانب أنها كانت فترة العنف والقتل حتى سميت بذلك العشرية السوداء أو عشرية الدّم، حيث تجرأ الإرهاب وفعل ما لم يفعله الاستعمار الفرنسي لقرن وثلثه، عرفت تحولا نحو اقتصاد السوق، ويمكن أن نلخص الظروف العامة التي مرّت بها الجزائر خلال العشرية السوداء فيما يلي:

4-1- الظروف السياسية والاقتصادية:

ارتبطت الأزمة السياسية في الجزائر بالمرحلة الانتقالية من النظام الأحادي إلى التعددية الحزبية التي مثلها الصراع بين النظام (الدولة) والشعب، حيث كان الفرد الجزائري «يعيش نوعا من العنف المعنوي والإلغاء الفكري الذي أعاقه عن الانخراط في واقع الحياة على كافة المستويات وقاده إلى مستودع العزلة بعد أن أقصاه عن المبادرة الفردية والمشاركة الجماعية في أي مشروع وطني»[2]، فرغم سلسلة التطورات التنموية التي مست الثورات الزراعية والصناعية إلا أن المواطن الجزائري ظل يعاني من التهميش والعنف المعنوي، الذي كان انعكاسه جليا على الاقتصاد الوطني، فكان اقتصادا مزيفا تسيره شلة من البيروقراطيين كل ذلك في ظل الملكية العامة لوسائل الإنتاج حيث عملت هذه الفئة على عرقلة النمو الاقتصادي وأدت إلى فشل ذريع للمشاريع الاقتصادية ما زاد حدة الصراع بين النظام والشعب.

---

[1] عبد الحميد هيمة: **علامات في الإبداع الجزائري**، طبع بدعم من مديرية الثقافة ولجنة الحفلات لولاية سطيف، ط1، الجزائر، 2000، ص 51.

[2] لطيفة قرور: **هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء (مقاربة بنيوية تكوينية)**، مذكرة ماجستير، جامعة قسنطينة، إشراف: رشيد قريبع، 2009-2010، ص 20.

في ظل هذه التحولات حاولت الدولة إصلاح اقتصادها بتطبيق النظام الاشتراكي بهدف تحقيق العدالة الاجتماعية والقضاء على مشاكلها الاجتماعية، غير أن تطبيق النظام الاشتراكي كان متسرعا ودون تفكير في آفاقه المستقبلية، فاستغلت الفئة البيروقراطية التي نشأت في أحضان السلطة الفرصة لتحقيق أهدافها والجري وراء مصالحها، وذلك تزامنا مع ارتفاع البترول.

غير أنّ هذا الوضع لم يدم طويلا، «فكانت فترة الثمانينيات عشرية تجلي الأزمة الاقتصادية، حيث بدأت علامات عياء المشروع الاقتصادي تلوح في الأفق بعد انهيار أسعار البترول في السوق العالمية، وتراجع الموارد المالية مقابل ارتفاع أسعار المواد الاستهلاكية»[1]، كما ارتفعت معدلات الاستيراد، ما هدد مشروع الثورة الزراعية بالركود والفشل، وأمام صعوبة إيجاد حل لهذه الأزمة حاولت السلطة تبني بعض الإجراءات السياسية ومنها التعددية الحزبية أو سياسة الانفتاح الحزبي السياسي الذي لم يكن أساسا من مطالب الشعب.

أمام هذا الوضع الذي آل إليه الواقع الجزائري، لم يتمالك الشعب نفسه، فعبر عنها في أحداث 5 أكتوبر 1988، «حيث كان العنف مطلبا في بدايته قبل أن يتحول إلى عنف سياسي تمارس فيه قوى الظلام الإسلاماوية فنون القتل اليومي المعلن والعنف المادي المنظم»[2]، فكان هذا التاريخ بداية الفتنة في الجزائر والعنف والتخريب ليبلغ منتهاه مع ظهور العمل المسلح للجماعات الإسلامية.

4-2- الظروف الاجتماعية:

لقد عاش الشعب الجزائري خلال تسعينيات القرن الماضي ظروفا اجتماعية قاسية، ومزرية نتيجة الأوضاع الاقتصادية والسياسية، كل هذا في ظل سياسة الإرهاب الذي قضى على كل ممتلكات الشعب والمؤسسات الاقتصادية والصحية، مما أدى إلى انتشار واسع للفقر حتى أصبح الفرد الجزائري يشتاق لرغيف خبز كما ارتفعت نسبة البطالة ووصلت إلى أقصى حدودها، وشهدت المدن اكتظاظا واسعا النظير هربا من المجازر الإرهابية وبحثا عن الأمان والسكينة.

---

[1] لطيفة قرور: مرجع سابق، ص 26.

[2] بوشوشة بن جمعة: **الرواية والإرهاب (رواية المحنة الجزائرية نموذجا)**، مجلة الحياة الثقافية، ع 273، تصدر عن وزارة الثقافة، تونس، 2013 ص 63.

كما لا يخفى علينا أن الإرهاب قد خلف وراءه نتائج وخيمة تمثلت في انتشار الأمراض والأوبئة، وازدياد عدد المعوقين والمعطوبين، والعاهات الجسدية وارتفاع نسبة الأمية والجهل، إضافة إلى ارتفاع نسبة المفقودين والمخطوفين، كما ترك وسط الأهالي صدمات وأمراض نفسية نتيجة الخوف والرعب والهلع والقتل، خصوصا فئة الأطفال التي تضررت وتأثرت أكثر من غيرها من الفئات، لأنهم شاهدوا بأعينهم هول المجازر الإرهابية ومشاهدها المرعبة، ما غرس في نفوسهم ذلك الخوف والهلع من القتل أو الخطف، فلم يلتحقوا بمقاعد الدراسة ولم يتلقوا تعليمهم اللازم، وعليه يمكن القول أن الإرهاب خلف وراءه جراحا لا تندمل لأنه لا يملك في قاموسه كلمة رحمة ولا يميز بين الطفل والمرأة والشيخ.

4-3- الظروف الثقافية:

شهدت الساحة الثقافية خلال فترة التسعينيات ظاهرة قتل المفكرين والكتاب والمثقفين، وذلك لكون المثقف أوّل من يتجاوز حالة الرعب والهلع الذي يعيشه وطنه، فكان جزاؤه القتل أو الاختطاف أو السجن لذلك نجد الفئة القليلة من النخبة الأكاديمية قد هاجرت إلى الخارج، وهذا ما أطلق عليه بهجرة الأدمغة، رغم هذا فالحركة الإبداعية لم تحتجب، وحاول الأدباء تطويرها ودفعها إلى الأمام وأهم ما ميّزها «كثرة المتلقيات الأدبية والشعرية مبتدئة من وهران في أوائل التسعينيات بتنظيم تجمع شعراء الجزائر المعاصرة بدورتين حاصرهما الإرهاب الدموي والفكري والإداري ونجح في إيقافهما».[1]

غير أن هذا لم يمنع من تنظيم المتلقيات كأيام العلمة الإبداعية والأمسيات الشعرية في الجامعات، إضافة إلى النوادي الأدبية كنادي عكاظ بالمسيلة [*]،دون أن ننسى دور الاحتفالات على غرار «تنظيم الجاحظية لاحتفالية جائزة مفدي زكريا السنوي»[2]، وجائزة محمد العيد آل خليفة.

بعد أن عرفت الجزائر التعددية الحزبية ظهرت التعددية الصحفية، فخصصت الصحف والمجلات فضاء للشعراء لنشر إبداعاتهم من بينها "النهار" التي يشرف على صفحتها الإبداعية الأستاذ "عمر بوشموخة" -رحمه الله- (تصدر بقسنطينة)، "القلاع" التي يشرف على صفحتها الإبداعية كل من "توفيق عوني" و"تومي عيّاد" (تصدر بتبسة)، و"الأنوار" التي يشرف عليها الأستاذ المشرف وتصدر ببرج بوعريريج، كذلك "الروّاسي" وهي مجلة

---

[1] عبد الكاظم العبودي: (مجلة الثقافة)، مرجع سابق، ص 21.

[*] شهادة شفوية من الأستاذ المشرف بلعربي العايب.

[2] عبد الكاظم العبودي: مرجع سابق، ص 21.

ثقافية تربوية رئيس تحريرها "عبد الحميد خزّار" (تصدر دوريا بباتنة)، إضافة إلى "النور" التي كانت فضاءً إعلاميا وسياسيا وكانت صفحتها الأخيرة –خاصة– للشاعر "عيسى لحيلح" يطل على قرائه من خلالها كل أسبوع بجديده.(*)

رغم هذه التعددية الإعلامية وظهور الصحافة الخاصة والمستقلة، إلا أنها لم تتمكن من إيصال صحافة حرة تتجاوب مع المعطيات الاجتماعية والتحولات الحاصلة في البلاد، أما فيما يخص الإعلام السمعي البصري فكان الشعراء بعيدين عنه، وقلما تبث برامج مناسباتية تستضيف الشعراء الجزائريين وتعرف بإبداعاتهم، وبعد الدخول في اقتصاد السوق واجه الشعراء صعوبة في نشر أعمالهم الإبداعية لرفض الدولة تدعيمهم ما تحتم عليهم نشرها على نفقاتهم الخاصة، وهذا ما جعلها قليلة ومتواضعة.

5– الشعر في فترة التسعينات:

شهدت فترة التسعينات تطورا نوعيا على أيدي الجيل الجديد من الشعراء المبدعين الذين جسّدوا الوضع المأساوي الذي يعيشه الوطن، والمتمعن جيدا في معظم الأعمال الشعرية في هذه الفترة يجد أنها «لم تكن إبداعا من أجل الفنّ، بل أنها كانت تستهدف بالأحرى خدمة وظيفة ما في حياة المجتمع»[1]، أي أنها عبرت عن العشرية السوداء بامتياز وما خلفته من أوضاع اجتماعية مأساوية وإحباط نفسي ترجمت في أعمال شعرية مرتبطة بالواقع المعيشي ارتباطا وثيقا، حيث نجد الشاعر "عطية الأزهر" يقول في إحدى قصائده:

«كيف أشدو وأغنّي ...
وأنا أحيا غريبا ...
في متاهات الزمن
كيف أشدو وأغنّي؟
وأنا أحيا شريدا ...
أحمل الهم الذي لا يحتمل
أي قلب سيغنّي
عندما يضحى سجينا ...

(*) شهادة شفوية من الأستاذ المشرف.

(1) مصطفى بلمشري: **شعراء المحنة: غربة وانكفاء على الذات**، (مجلة الثقافة)، مرجع سابق، ص 15.

عندما الليل يطول
عندما يبكي النهار...». [1]

هذه القصيدة هي تجسيد للغربة في الوطن الأم وبين الأهل، وهي غربة نفسية نتيجة الظروف المأساوية التي تعيشها الجزائر في ظل الإرهاب الذي أكل الأخضر واليابس، فصارت الجزائر مثالا للفساد والاستبداد، كل ذلك انعكس على الإنسان المعاصر، فجعل منه إنسانا ضائعا يتذوق طعم المرارة والحزن باستمرار، فاقدا لابتسامته بحيث يمكن أن نلحظ في شاعر اليوم أنّه لم يعد يحمل أي إرث إيديولوجي، فحاول مواكبة الظروف المتردية المحيطة به من قتل وعنف وإحساس بالضياع والغربة، «لذلك جاءت قصائدهم في معظمها منسجمة مع حالة القلق والألم الذي يعيشه كل فرد، الأمر الذي جعل أشعارهم تفقد شيئا من رومانسيتها الحالمة، وتتوجه إلى تسجيل نبض الأمة الحزين» [2]، وفي هذا الشأن يقول الشاعر "عاشور فني" في قصيدته "الغريب":

«لاحت منازلها في البعد
تتألق
فاهتز في القلب
من أبعادها
أفق
ترامت الأرض
واخضرت مواسمها
وفاض من نحوها
ريحانها
العبق
تنهد البحر
وامتدت شواطئه إلى شواطئ
كم حلو بها الغرق
من المساء خجولا
قرب شرفتها

[1] مصطفى بلمشري: مرجع سابق، ص ن، ص 16.

[2] حياة هروال: دلائلية **الموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، فترة التحولات (1988–2000)**، مذكرة ماجستير، جامعة قسنطينة إشراف: جميلة قيسمون، 2008–2009، ص 55.

فاحمرت الشمس
والآفاق
والغسق
أضاءت النور للعشاق
واقتربوا حتى تمازجت الآصال
والشفق».[1]

لقد تميزت اللغة بكونها لغة النار والدم والعنف، لأنها جسدت المرحلة والوضعية التي عاشها الشعب الجزائري عشرية كاملة، يقول "عبد الحليم جراري" في قصيدته "صرخة في آذان لا تسمع"، وهذا مقطع منها:

«أنام وأصحو بهذا المكان ...
وحتى المكان تلاشى ليصبح مئذنة من ورق
تهفهف في مسمع النائين
وليس غريبا عن النائمين
بأن يحو اليأس قبل الشروق
ويطوي المسافات طي السفر
وليس غريبا على من أراقوا الدماء
وعاشوا فسادا بضوء القمر
بأن يلبسوا اليوم ثوب الحداد
بكاء وحزنا على الميتين
وليس غريبا علينا جميعا».[2]

كما نجده قد تناول موضوع الحب والحلم والوجدان من خلال قصيدته "فارس في مملكة الغيم" يقول:

«على النّار أصحو وعيناك تختزلان المدى
توقظان ارتعاش الجنوب
على جسد ارتكبت شفتاه وهاجرني للمغيب
تنكر لي وامحي في يدي

[1] عاشور فني: نقلا عن بن سلامة وآخرون: **موسوعة الشعر الجزائري**، مرجع سابق، مج1، ص ص 428، 429.

[2] عبد الحليم جراري: نقلا عن الربعي بن سلامة وآخرون، **موسوعة الشعر الجزائري**، مرجع سابق، مج1، ص 237.

وجفناك يرتقبان الصدى
من بعيد لعلي قد
أستمد مرايا الغواية من شفتي
من مستقر انقراضك جمر وطيب».[1]

الشاعر هنا يحاول أن يتجاوز الأزمات التي يعيشها في وطنه من ضياع وغربة بكتابة شعر يحاول فيه تجسيد مضامين الحياة المعاصرة واستيعابها، فرغم الظروف المأساوية التي عاشها الشاعر الجزائري لمعاصر من ضياع وقتل وعنف إلا أن ذلك لم يمنعه من كتابة شعر وجداني ذاتي يتجاوز فيه الحالة النفسية المزرية التي يعيشها.

وفي هذا الشأن نجد الشاعر "عطوش مجيد" يعبر عن جانب وجداني ذاتي في قصيدته المعنونة "مقاطع من ذاكرة شائكة" منها المقطع التالي:

«تذكر حبيبتي أو تتذكر
شوقا انساب من بين الظلال
المزدحمة الحروب والضوء المنبلج
آه يا وطني المنساب».[2]

هذه القصيدة تصور لنا الأزمة التي هزت البلاد خلال العشرية السوداء، لذلك جاء قاموسها اللغوي ملئ بالعبارات الدالة على الموت والعنف ومنها: "غريب، اليأس، السفر، الفساد، الحداد، البكاء، الحزن، الموت"، كما تميزت اللغة بالبساطة والوضوح «أين سعى الشاعر إلى الاقتراب أكثر من محيطه أو الإنصات إلى صوت الآخر وبالتالي النزوح إلى لغة الحديث العادية»[3]، إلى جانب أنها اتسمت بالغموض والغرابة، حيث سعى فيها الشاعر إلى التلميح دون التصريح وتوظيف «الرمز (*)والقناع (**)وتداخل الأجناس(***)».[1]

---

[1] عبد الحليم جراري نقلا عن الربعي بن سلامة وآخرون، **موسوعة الشعر الجزائري**، مرجع سابق، مج1، ص 250.

[2] عطوش مجيد نقلا عن الربعي سلامة وآخرون، مرجع سابق، مج2، ص 297.

[3] حياة هروال: مرجع سابق، ص 85.

(*) **تقنية الرمز**: إحدى التقنيات التي اعتمدها الشاعر الجزائري المعاصر منذ مطلع السبعينيات، نظرا لما تحمله من تكثيف ودلالات وإيحاءات عميقة ميزت تجاربه بالتنوع والجمالية، وقد اختلفت أنواعها بين الرموز المستمدة من الطبيعة والمرتبطة بالأماكن والمأخوذة من القرآن الكريم والموروث العربي القديم.

لقد ظهرت أسماء كثيرة كتبت في فترات متلاحقة حيث سطع نجمها خلال العشرية السوداء، وفي هذا الصدد يقول أحد النقاد الجزائريين «رغم أنني لا أوافق على هذا التقسيم، فإن الأسماء التي ظهرت أعمالها أو نشرت أولى أعمالها على صفحات جريدة النصر، فإنها هي الأخرى نذكر منها من تمكن من الحليق في سماء الإبداع ووسع أفقه، ومنها من انطفأ في بداية الطريق».[2]

"جروة علاوة وهبي" يعارض هذا التقسيم الزمني للشعراء بين فترتين متتاليتين لأن هناك أصوات شعرية تميزت بحضورها وإبداعها في أكثر مرحلة، ومن بين أبرز أسماء فترة التسعينيات على سبيل الذكر لا الحصر نجد «محمد بوطغان، رياض بن يوسف، عبد الحليم بوخالفة، صليحة نعيجة، ياسين بن عبيد، ناصر لوحيشي، محمد طيبي، مشري بن خليفة، حكيم ميلود، عثمان لوصيف، محمد زروال، يوسف وغليسي» [3]، إضافة إلى عدة أسماء أخرى [****] وضعت بصمتها في الساحة الأدبية خلال هذه الفترة.

ورغم كثرة الأصوات الشعرية الرجالية في هذه الفترة، غير أن هذا لا يعني عدم وجود أصوات شعرية نسائية [*]، عبرت عن تجاربها الشعرية بصدق وعفوية.

من هذا المنطلق يمكن القول أن مرحلة التسعينات كانت فترة متميزة على جميع الأصعدة نظرا للتحولات والاضطرابات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي حلت بها، ما جعل المتن الشعري الجزائري ينفتح على تجارب المبدعين التي جسدت الحداثة الفكرية والأدبية تحت مظلة التجريب، حيث حاول الشاعر الجزائري

[**] **تقنية القناع**: أحد التقنيات الفنية التي يعتمدها الشاعر الجزائري المعاصر بالتعبير عن تجربته الشعرية بطريقة غير مباشرة كأن يختبئ وراء شخصية من الشخصيات التاريخية التراثية، حيث تتوحد شخصية ذلك الشاعر والشخصية التاريخية في أسلوب فني رائع، فأصبحت تعبر عن رؤيا الشاعر ومواقفه وتفتح آفاقا عميقة على مستوى النقد والإبداع.

[***] **تداخل الأجناس**: ظاهرة شهدها الشعر الجزائري المعاصر والمقصود بها هو الانتقال من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري، كتوظيف تقنيات السرد، تفعيل دور البطل والشخصيات الثانوية، توظيف الفضاء المكاني والزماني، وكل هذه التقنيات لا تخل بشعريته وغنائيته.

[1] نور الدين باكرية: **تجليات الحداثة في شعر عاشور فني**، مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو، إشراف: الوناس شعباني، 2013-2014، ص 32.

[2] جروة علاوة وهبي يحاوره شريبط أحمد شريبط: (مجلة الثقافة)، مرجع سابق، ص 98.

[3] حياة هروال: **دلائلية الموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر**، مرجع سابق، ص 37.

[****] الحاج القاسم جروني، جراري عبد الحليم، عاشور فني، عزوق عبد الرحمن، عطوش مجيد، قدور رحماني، خليفة بوجادي، عقاب بلخير.

[*] محمدي حبيبة، عظيمي زيدان جميلة، سعيدي لميس، لعريط مسعودة ...

المعاصر أن يتجاوز أزمة التسعينيات التي طغى عليها الرعب والخوف وعدم الاستقرار من خلال صبغ كل ما هو جميل بلغة الحزن الممزوجة بلغة الأمل في بعض الأحيان، معبرا في ذلك عن وجدان الجماعة وتسجيل نبض أمته الحزين.

الفصل الأول:
التعريف بالمنهج الأسلوبي

1- تعريف الأسلوب:

أ- لغة:

ترددت كلمة أسلوب في جميع المعاجم العربية، إذ نلحظ أن جميع التعاريف اللغوية لم تختلف عن بعضها البعض في تعريف الأسلوب، «ويقال للسطر من النخيل: أسلوب. وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه والمذهب. يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب بالضم: الفنّ، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين».[1]

فالأسلوب هو الطريق والمذهب والوجهة التي يسير وفقها كاتب ما أو يتبعها شخص ما أثناء الكتابة أو العمل، وهو أيضا «الطريق، وعنق الأسد والشموخ في الأنف» [2]، فهذا التعريف يدل أيضا على الطريق، وفي تعريف لغوي آخر نجد أنه: «أسلوب: ج أساليب: طريقة ونمط "أسلوب عيش"، طريقة ومذهب: "أسلوب في التفكير في معالجة مشكلة، "سلك أسلوب فلان في كذا"، شكل، نظام، نهج،: "أسلوب حكم"، طريقة علمية نهج "الأساليب الحديثة للتربية"، طريق تعبير خاصة بشخص، طريقته في كتابته، "لكل أديب أسلوبه الخاص في الكتابة". فن: "أخذنا في الأساليب من القول"، أي في فنون متنوعة، "أسلوب تزييني": أسلوب تنميق أو زخرفة كان منتشرا بين 1900م و 1925م وهو كناية عن صيغة فنّ تنميق بوفرة الزخارف ويستمد مواضيعه من الطبيعة وخصوصا من نباتات المياه وحيواناتها». [3]

يتضح لنا أن سائر المعاجم العربية لم تختلف في تعريف الأسلوب، بل إنّها جميعا اتفقت حول الطريقة والمذهب والفنّ، كإتباع أو سلك طريقة معينة، أو بعبارة أخرى لكل واحد طريقته الخاصة في التعبير، إذ نجد فكرة واحدة يُعبر عنها بعدة طرق، ولربما هذا راجع إلى تعدد الأذواق والخبرات والتفاوت الفكري بين النّاس، فتعدد الشخصيات يفضي حتما إلى تعدد الأساليب واختلافها، فكل واحد منا يمتلك أسلوبه الخاص، أو طريقته الخاصة

---

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: **لسان العرب**، مج7، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 2005 ص 225. (مادة سلب)

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، تح، أبو الوفاء نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2009 ص 125.(مادة سلبه)

[3] **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، دار المشرق، رياض الصلح، بيروت، ط2، 2001، ص 685. (مادة سلب)

التي تميزه عن غيره في رؤيته للأشياء، فهو ليس محصورا على المجال الأدبي فحسب، بل نجده كذلك في مجال التدريس وفي مجال الهندسة المعمارية أيضا وغيرها من المجالات.

وجاء في "معجم المصطلحات الأدبية" أنّ «الأسلوب هو طريقة عمل، ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلام والتراكيب»[1]، ففي العقل توجد العديد من الأفكار التي يعمل اللسان بترجمتها بواسطة المفردات والكلمات والجمل والتراكيب.

ب- تعريف الأسلوب اصطلاحا:

يرى بعض الباحثين أن اللغة عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير عن تجربة حسية للإنسان ومعاشه، ومن ثم فإنّ «الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار (choice) أو انتقاء (selection) يقوم به المنشئ لسمات لغوية بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار الشيء وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة، ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين»[2]، فالأسلوب هو جزء لا يتجزأ من شخصية المؤلف أو الإنسان بصفة عامة لذلك يضع حدا فاصلا بين النصوص الشعرية والنصوص غير الشعرية، فالتعبير لا يمكنه اكتساب صفة الأسلوبية إلّا إذا تم فيه اختيار وانتقاء الوسائل اللغوية التي يؤثرها، فتجعل بذلك كل علامة لغوية لها وظيفتها التي حددها المبدع.

ويحدد "معجم الأسلوبية" الأسلوب كما يأتي:

«وفي أبسط معانيه يدل الأسلوب على طريقة التعبير في الكتابة أو الكلام، مثلما أن هناك طريقة في عمل أشياء معينة مثل لعب السكواش أو الرسم، وربّما نتحدث عن كتابة شخص بأنها أسلوب منمق (Ornate)، أو عن كلام شخص ما بأنه ذو أسلوب هزلي (Comic)» [3]، بمعنى أن الأسلوب لصيق بالذات المبدعة (صاحبها).

---

[1] سعيد علوش: **معجم المصطلحات الأدبية (عرض وتقديم وترجمة)**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 114.

[2] سعد مصلوح: **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2002م، ص 38.

[3] حسن ناظم: **البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسيّاب)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 20.

كما نجد أن مجدي وهبة قد أشار في "مصطلحات الأدب" إلى مفهوم الأسلوب فقال: «الأسلوب هو بوجه عام: طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة، وهذا هو المعنى المشتق للكلمة الأجنبية الذي يعني القلم»[1]، فمجموعة السمات اللغوية هي تميّز الشخص وتشكل أسلوبه، لأن الأسلوب هو الذي يحدد نوع الكتابة، وبهذا يكون هذا التعريف مأخوذ من الكلمة اللاتينية (Stylus) التي تعني أنّ لكل واحد منا طريقته في الكتابة.

2- تعريف الأسلوب في التراث العربي:

عرفت كلمة أسلوب منذ القدم عند الكثير من النقاد القدامى، فجاءت عند بعضهم صيغة أسلوب وعند البعض الآخر بصيغة تحيل إليها، إذ تبنّاها كوكبة من النقاد سواء كانوا مشارقة ونذكر من بينهم: "ابن قتيبة الجرجاني، السكاكّي، الزمخشري"، أم كانوا مغاربة فنذكر من بينهم أيضا: "حازم القرطاجني، ابن رشيق القيرواني، ابن خلدون" وغيرهم.

عرف "ابن قتيبة" الأسلوب إذ قال: «وإنما يعرف فضل القرآن، من كثرة نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتنا دون جميع اللغات، فإنّه ليس في الأمم أمة أوتيت من العارضة واتساع المجال ما أوتيته العرب»[2]، فالعرب قديما كانوا يتخذون من أسلوب القرآن الكريم طريقا يسيرون وفقه أثناء التعبير عن أفكارهم وأساليبهم، إذ كانوا يحتكمون إليه وذلك لكي يستقيم أسلوبهم أثناء التعبير فهو أفصح وأبلغ أسلوب، إضافة إلى ذلك فإنّ القراءة والمطالعة تهذب الأسلوب هي الأخرى، إذ تغذي العقل وتجعله سليما أثناء التعبير عن كل الأفكار الموجودة فيه.

من جهة أخرى نجد "السّكاكّي" يرى أنّ «الأسلوب الحكيم لربما صادف المقام فحرك من نشاط السامع ما سلبه حكم الوقور وأبرزه في معرض المسحور»[3]، فإذا كان الأسلوب حكيما، خصوصا إذا صادف المقام الذي ورد فيه بمعنى أن الكلمة إذا أدرجت في سياق مناسب لها، فإنها تجذب المستمع، فالأسلوب الراقي الفصيح

---

[1] نور الدين السد: **الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي)**، ج1، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص 144.

[2] عمر إدريس عبد المطلب: **نظرية الأسلوب عند ابن سنان الخفاجي (دراسة تحليلية بلاغية ونقدية)، دار الجنادرية**، دب، دط، 2008 ص 62.

[3] المرجع نفسه، ص 72.

المحكم يكون تأثيره كبيرا على الجمهور أو على القراء، والعكس صحيح فقد نجد نفس الكلمة إذا وضعت في سياق آخر لن تحدث أي تأثير، مما يستدعي خروج الكلمة عن معناها الاعتيادي الشائع وهذا ما يعرف بالانزياح، إذ يجعل القارئ ينقب ويبحث عن المعنى الخفي للوصول إلى المعنى الحقيقي، فيجعل النص مفتوحا على جميع القراءات والاحتمالات وتعدد القراء بمختلف المستويات والأساليب مما يعطي للنص جمالية وفنية عالية.

أما "عبد القاهر الجرجاني" (471هـ) فقد ربط مصطلح الأسلوب بالاحتذاء من جهة والنظم من جهة أخرى حيث يقول: «وأعلم أن الاحتذاء عند الشعراء، وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، وأن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرضٍ أسلوبا –والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه– فيعمد شاعر آخر إلى ذلك "الأسلوب" فيجيء به في شعره»[1]، فهو يجمع كل ما يتعلق بالكلام من نحو وبلاغة، حيث يبتدئ بالاختيار وينتهي بالنظم وعلى هذا يمكن القول أن عبد القاهر الجرجاني قد قدم مادة غنية لها علاقة وطيدة بالأسلوب، وحديثه عن الأسلوب لم يكن مقصديا «وإنما صادفه الأمر مصادفة فعرفه ووضع له حدّا».[2]

ويتعرض "الزمخشري" (538هـ) لمصطلح الأسلوب في إطار حديثه عن باب من أبواب البلاغة وهو الالتفات[*] «فالأسلوب عنده يعني التخاطب ووجوهه».[3]

تحدث "ابن رشيق القيرواني" (390 هـ) عن الأسلوب إذ قال: «ينحو الأسلوب إلى منحى الصياغة اللفظية وما يتوفر فيها من تلاؤم الأجزاء وسهولة المخرج وقرب الفهم».[4]

نفهم من هذا القول أنّ ابن رشيق القيرواني يرى أن الأسلوب كل ما يتلفظ به اللسان، خاصة إذا كانت الكلمات أو العبارات متلائمة ومنسجمة تكون خفيفة على السامع ومفهومة.

وكما جاء في قول "الجاحظ" أنّ الشعر إذا كانت مفرداته مفهومة، وحروفه سهلة النطق يكون هذا الشعر هو الآخر سهلا وخفيفا ويحفظ بسرعة، في حين نجد في بعض الأحيان أبياتا شعرية تعجبنا ونستحسنها

---

(1) سامي محمد عبابنة: **التفكير الأسلوبي (رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث)**، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط1، 2007، ص 39.

(2) المرجع نفسه، ص 39.

(*) **الالتفات**: هو ذلك التفنن في الكلام عند انتقال الأسلوب من شخص لآخر.

(3) سامي محمد عبابنة: مرجع سابق، ص 39.

(4) محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1994، ص 31.

وربما هذا راجع إلى تلاؤم حروف القصيدة وتشكيل التناغم الموسيقي بين المقطع والآخر ما يجذب القارئ ويشدّه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد بعض القصائد ثقيلة وموحشة وهذا راجع إلى عدم التوافق بين الحروف المشكلة لأبيات القصيدة الذي يفضي إلى عدم الانسجام الكلامي والموسيقي وصعوبة النطق بها ما يجعلنا نستحسن قطعة ونستهجن أخرى.[1]

وعليه فإن الشاعر قبل الكتابة وجب عليه أن يختار الكلمات المناسبة والحروف السهلة المنسجمة مع بعضها وذلك لكي يتحقق الانسجام بين الكلمات وبين أبيات القصيدة ككل.

أما "حازم القرطاجني" فقد كان متأثرا بالنقاد المشرقيين في نظرتهم للأسلوب، وحتى النقاد اليونانيين القدامى مثل أرسطو حيث استقى من نظرية النظم للجرجاني مفهومه للأسلوب، لكنه تجاوزه في نظرته للنظم، إذ جعل النظم شاملا للعملية الإبداعية وكأنه عبارة عن خيط شعوري يبدأ مع بداية القصيدة إلى نهايتها، أما الجرجاني فقد توقف عند حدود الجملة الواحدة فحسب، وذلك من خلال العلاقات النحوية التي تسهم في بناء الجملة وتركيبها.[2]

وعليه فإن نظرة القرطاجني للأسلوب أخذها عن أرسطو، إذ جعل العمل الفني لحمة واحدة، مترابطة ومنسجمة فيما بينها بالأدوات والروابط التي تحقق الاتساق الكلي، إذ نلحظ كيفية انتقال الشاعر من موضع إلى آخر في القصيدة، وذلك دون الإخلال بالتسلسل المنطقي الذي يجعل من العمل الفني كلمة واحدة لتعطي لنا في النهاية قصيدة كاملة فنيا وجماليا [3]، إذ أن الشاعر والكاتب أثناء العملية الإبداعية يحاول قدر المستطاع أن ينسق بين الكلمات والعبارات وينتقي المفردات المناسبة ليحصل في النهاية على عمل فني متكامل مجسدة فيه كل قواعد النظم أو الكتابة وهذا راجع بالدرجة الأولى إلى روعة الأسلوب عند الأديب والشاعر الذي يجعل من نصه في قمة الاتساق والانسجام، ويحقق بذلك نسبة مقروئية كبيرة، ولذلك نجد شاعرا ما قد وصل إلى قمة الإبداع والشهرة وهذا بالتأكيد يعود إلى أسلوبه وحسن نظمه وكتابته.

وأخيرا نجد "ابن خلدون" (808هـ) يرى أن الأسلوب عبارة عن صورة وهي كل ما يمتلكه الأديب من خبرات لغوية إذ نجد قطعة أدبية تتكون من مجموعة من المستويات، كالمستوى الصرفي والبلاغي والعروضي، فكل

---

[1] ينظر: محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص ن.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 27.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص ن و ص 28.

مستوى مرتبط بالآخر ومكمل له، فهذه المستويات تسهم في تجسيد البناء الداخلي للنص، فترتبط الكلمة بالجملة وتحصل العلاقة بينهما مما يشكل لنا السياق العام للقطعة[1]، فتداخل البنى الداخلية للنص والعلاقة بين أجزائها يحيلنا إلى الشكل الخارجي أي الانتقال من النص إلى خارجه.

إذ نجد في بعض الأحيان كلمة واحدة تعبر عن عدة أشياء وذلك بمجرد إدراجها في سياقات مختلفة فتتغير دلالتها حسب موقعها في ذلك السياق ومن ثم داخل ذلك النص.

يعتبر الأسلوب ظاهرة اجتماعية يسهم المجتمع في تحديده، فالأديب مثلا ملزم بتلك المنظومة القواعدية التي تحكمه وينتمي إليها فابن خلدون ربط بين الفن والأسلوب حيث «أكد صلة الأسلوب بالسياق اللغوي وما يرتبط به من عنصري المتكلِّم والمتكلَّم»[2]، فالأسلوب إذن متصل بالسياق اللغوي، بمعنى عملية التواصل التي تحدث ببين المتكلم والسامع.

3- تعريف الأسلوب عند الغرب:

قبل أن نتطرق إلى مفهوم الأسلوب عند الغرب ، نعرج في البداية إلى الجذر اللغوي لكلمة أسلوب فهي «مشتقة من كلمة (Stilus) أي مثقب يستخدم في الكتابة» [3]، وبالعودة إلى أهم النقاد الغربيين الذين تناولوا الأسلوبية وقدموا تعريفا للأسلوب، فنجد العديد نذكر من بينهم: "فلوبير"، "بيير جيرو"، "شوبنهاور"، "ماكس جكوب"، فجاءت تعاريفهم كالآتي:

1- «"**فلوبير**": الأسلوب لوحده طريقة مطلقة لرؤية الأشياء.

2- "بير جيرو": طريق للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة.

3- "شوبنهاور": مظهر الفكر.

4- "ماكس جاكوب": الإنسان لغته وحساسيته».[4]

---

[1] ينظر: محمد عبد المطلب، مرجع سابق، ص 34-36.

[2] المرجع نفسه، ص 37.

[3] بيير جيرو: **الأسلوبية**، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994، ص 17.

[4] منذر عياشي: **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، مركز النماء الحضاري، ط1، 2002، ص ص 33، 34.

فمن خلال هذه التعاريف نخلص إلى أن تعريف الأسلوب يختلف من ناقد إلى آخر فالأول يعرفه على أنه أساس الشيء، وهو الذي يحكم عليه، أما الآخر فقد جاء في تعريفه أنه الأداة أو الوسيلة التي تعبر وتترجم الأفكار الموجودة في الذهن بواسطة اللغة، في حين أنّ الثالث قد رأى أن الأسلوب هو عبارة عن تجسيد للأفكار الموجودة في الفكر عن طريق الكتابة أو الرسم أو التمثيل وغيرها، أما الرابع والأخير فقد ورد في تعريفه أن الإنسان هو الذي يسهم في خلق الأسلوب الجميل وذلك من خلال اللغة أو الأحاسيس، فهما يساعدان الإنسان (المبدع) في الرقي بالأسلوب الجميل.

من جهة أخرى نجد "شارل بالي" قد حصر مفهوم الأسلوب «في تفجير طاقات التعبير الكامنة في اللغة»[1]، فكل شخص يملك قدرات عقلية، ويمكنه تفجيرها من خلال التعبير عنها وتجسيدها عن طريق اللغة وبمختلف الوسائل والطرق، فيما عدّه "فاليري" على أنه «سلطان العبارة»[2]، فالأسلوب وحده يمكنه أن يمارس سلطته وحكمه على عبارة ما أو نص ما، لأن أفكار الكاتب وأحاسيسه مجسدة فيه وما مدى تأثيره على المتلقي.

ويشير معظم النقاد المعاصرون في تعرضهم لمفهوم الأسلوب إلى تعريف "بيفون" الذي يرى أنّ:

«الأفكار وحدها تشكل وحدها عمق الأسلوب...لأن الأسلوب ليس سوى النظام والحركة، وهذا ما نضعه في التفكير، ويضيف أيضا، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه»[3]، ومما يلاحظ في تعريف "بيفون" للأسلوب أنه يبتعد كثيرا عن تعريف أفلاطون وسينيك اللذين يحددان مفهوم الأسلوب انطلاقا من علاقته بالمنشئ باعتباره الذات المبدعة في الخطاب، ويعلق "بيار جيرو" حول قول بيفون فيقول: «إذا كانت اللغة تتطابق مع التفكير فإن هذا يعني أن نقول ضمن المنظور الحسي إنها تتطابق مع الإنسان، وهنا يجب أن نحذر فلا نستبق الأمور فنقع في معنى معاكس أصبح انتشاره عالميا تقريبا، فالحكمة المشهورة إذا وضعت في موضعها، تظل بعيدة عن الامتداد الذي نعطيها إياه عموما».[4]

---

(1) عدنان بن ذريل: **النص والأسلوبية: بين النظرية والتطبيق (دراسة)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2000، ص 44.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) المرجع نفسه، ص ن.

(4) بيير جيرو: **الأسلوبية**، مرجع سابق، ص ص 36، 37.

فالأفكار وحدها تشكل عمق الأسلوب وهذا ما نضعه في تفكيرنا، «فيمكن لأفكار الخطاب أن تؤخذ من مؤلفها، بينما الشكل الذي أعطاه لها له خاصية من خواصه، ولا يمكن أن يتحول ولا أن يهدم ولا أن يقلد».[1]

ومن جملة أعلام الاتجاه الأسلوبي عند الغرب الذين تعرضوا مفهوم الأسلوب نجد "ميشيل ريفاتير" (Micheal Riffaterre) الذي يرى أن «الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها تشوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام والأسلوب يبرز».[2]

إن المتمعن جيدا في هذا القول الذي بين أيدينا يجد تداخلات قوية بين مفهوم الأسلوب عند ميشيل ريفاتر (Micheal Riffaterre) والأسلوب عند حازم القرطاجني صاحب كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" فيما أطلق عليه مقابل النظم.

ويعرفه "ستاروبنسكي" بأنه «مسار القانون المنظم للعالم في النص».[3]

ويرى "رولان بارت" (R.Barthes): «أنه الجانب الخصوصي في الطقوسي، ينبثق من الأعماق الميثولوجية للكاتب وينتشر خارج مسؤوليته»[4]، «لقد درج كثير من الدارسين على تعريف الأسلوب بأنه انحراف»[5]، كم يعرفه كل من "ماروزو" و"سبيتزر" و"بيير جيرو" بأنه انحراف أي خروج الأسلوب عن اللغة العادية وهذا ما يميز أسلوب عن آخر.

---

(1) نور الدين السد: **الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي)**، ج1، مرجع سابق ص 146.

(2) سعد مصلوح: **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، مرجع سابق، ص 42.

(3) سامي محمد عبابنة: مرجع سابق، ص 18.

(4) المرجع نفسه، ص 14.

(5) المرجع نفسه، ص 19.

4- تعريف الأسلوبية (Stylistique):

ظهرت الأسلوبية مع بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوي الحديثة، حيث نشأت وتطورت في الخطاب النقدي الغربي، حتى أصبح بإمكاننا عدّها البلاغة الجديدة، فحاولت الاستفادة كثيرا من اللسانيات والإرث النقدي القديم، «فالأسلوبية (Stylistics, Stylistique) هي علم الأسلوب أو تطبيق المعرفة الألسنية (Linguistics Knowledge) في دراسة الأسلوب»[1]، حيث سعى هذا العلم إلى علمنة الظاهرة الأدبية والتخلص من الأحكام الذاتية والذوقية، «كما تعني دراسة الخطاب الأدبي من منطلق لغوي»[2]، وهناك من يرى أن الأسلوبية تعنى «بدراسة مجال الصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة، وتسعى إلى تحديد الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية» [3]، أي أنها تبحث عن النسيج اللغوي للخطاب الأدبي وتكشف عن قيمته الجمالية.

أما في مطلع القرن فقد ولد تحت لكمة الأسلوبية (Stylistique) مفهومان مختلفان:

«أ- دراسة الصلة بين الشكل والفكرة، وخاصة في ميدان الخطابة عند القدماء.

ب- الطريقة الفردية في الأسلوب، أو دراسة النقد الأسلوبي، وهي تتمثل في بحث الصلات التي ترتبط بين التعبيرات الفردية أو الجماعية»[4]، بمعنى أنها تدرس العلاقة بين النسيج اللغوي وجانبه البلاغي، كما تبحث في العلاقة القائمة بين أسلوب وآخر، لأن لكل شخص طريقته الخاصة في التعبير عن أفكاره.

رغم تعدد مفاهيم الأسلوبية إلا أنها تتجه إلى معنى واحد، وهو دراسة النص الأدبي من منطلق لغوي وذلك بدراسة المستويات النحوية والصرفية والتركيبية والدلالية، وتبحث عن أنماط التعبير التي تقدمها اللغة وتكشف عن القيم التأثيرية الجمالية في المتلقي وهذا هو جوهرها الذي تسعى إليه.

---

(1) يوسف وغليسي: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008، ص 175.

(2) فتح الله أحمد سليمان: **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008، ص 44.

(3) نور الدين السد: مرجع سابق، ص 13.

(4) محمد عبد المطلب: **البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص ص 175، 176.

5- اتجاهات الأسلوبية:

لقد اختلفت وتعددت تقسيمات الأسلوبية فنجد "جورج مونان" يقسمها تقسيما ثلاثيا (أسلوبية اللغة الأسلوبية المقارنة، الأسلوبية الأدبية) في حين نجد أن "بيير جيرو" يقسمها إلى أربعة أقسام: (الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير، الأسلوبية التكوينية أو أسلوبية الفرد ويسميه آخرون الأسلوبية الأدبية حينا والأسلوبية النقدية حينا آخر أو حتى أسلوبية الكاتب، الأسلوبية الوظيفية التي يمثلها "رومان جاكبسون"، الأسلوبية البنيوية والتي يمثلها "ريفاتير" و"جاكبسون" أيضا.

أما "غريماس" فيقسم الأسلوبية إلى قسمين:

- «الأسلوبية اللسانية (S.Linguistique) يمثلها "شارل بالي".

- الأسلوبية الأدبية (S.Littéraire) يمثلها "ليوسبيتزر"».[1]

- الأسلوبية التعبيرية:

تبنّى هذا الاتجاه زعيم الأسلوبية "شارل بالي"، إذ اعتبر الأسلوبية التعبيرية أنّها: «البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكل نظام الوسائل اللغوية المعبرة، وتدرس الأسلوبية عند بالي هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري».[2]

نفهم من هذا أن الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي تقوم على البحث عن القيمة التأثيرية، بمعنى الأثر والتفاعل الذي يحدث على مستوى السمع عند المتلقي، خاصة إذا كانت لغة تشد انتباهه.

وفي موضع آخر نجده «يقتصر دور الأسلوبية على دراسة القيمة العاطفية للوقائع اللغوية المميزة والعمل المتبادل للوقائع التعبيرية التي تساعد على تشكيل نظام وسائل التعبير في اللغة وحسب بالي أن هناك قيم تعبيرية لا واعية في هذا النظام، وهناك قيم تأثيرية واعية تنتج عن قصد، وقد يعبر المتكلم عن موقف واحد بعبارات عديدة، وتدعى هذه الحالة بالمتغيرات الأسلوبية»[3]، حيث تعد اللغة الأداة التي يفهم بواسطتها سياق التعبير،

---

[1] يوسف وغليسي: مرجع سابق، ص 177.

[2] نور الدين السد: **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، مرجع سابق، ص 62.

[3] المرجع نفسه، ص ص 64، 65.

فهي التي تشكل نظام التعبير، إذ نجد في بعض الأحيان كلمات أو جمل عديدة تعبر عن فكرة واحدة أو العكس فكرة واحدة يعبر عنها بطرق عديدة، كما أن جوهر الأسلوبية التعبيرية هو ما يبرز في اللغة من عواطف وأحاسيس وانفعالات.

الأسلوبية البنيوية (الوظيفية):

لقد كان للسانيات "دوسوسير" دور فعال في تحديد الأسلوب من خلال إبراز القيمة الأسلوبية للعلامة ليس في اللغة فقط بل في إطار علاقتها بعناصرها ووظائفها، حيث يسعى هذا الفرع من الأسلوبية إلى «تحديد المقاييس اللغوية النوعية الملائمة أسلوبيا، يمثلها "م.ريفاتير" الذي نظر لأسلوبية الآثار (S. Des effets) التي ترتبط بالعلاقات السياقية للكلمات... وهذا الاتجاه يتجاوز الأسلوبية إلى السيميائية»[1]، ويعنى هذا الفرع من الأسلوبية بوظائف اللغة على حساب أي اعتبارات أخرى، فهي «تحاول كشف المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليس في اللغة بعدها نظاما مجردا فحسب، بل في علاقة عناصرها ووظائفها» [2]، فلا يوجد نص أدبي دون أدبية، ولا أدبية دون نص أدبي.

من أهم مفاهيمها التي تعد مفاتيحا للدخول إليها «البنية، اللغة، والكلام، الوظائف اللغوية الست الوحدات الصوتية المميزة، القيمة الخلافية، الرؤيتان الآنية والزمانية، محور التأليف والاختيار» [3]، حيث يتحول النص إلى لحمة واحدة، تتخلله علاقات تكافلية، ولا تتحدد القيمة الجمالية لأي عنصر إلا من خلال علاقته بالعناصر الأخرى، لكن أهم ما يؤخذ على هذا الفرع من الأسلوبية هو اهتمامه بالشكل على حساب المعنى أي اهتمامه بالبنية الداخلية للنص دون الدلالة التي تساعد في سبر أغوار النص وكشف جمالياته الخفية.

3- الأسلوبيات السيميائية (أسلوبيات العدول):

يهتم هذا الفرع من الأسلوبيات بالعدول وهو الخروج عن المعيار اللغوي، والذي يعد مؤشرا على شعرية النص حيث «تعرفه الدراسات الأسلوبية بعلم الانحرافات، حيث ظهر هذا المفهوم في أواخر القرن 19م، على يد "فون

---

[1] يوسف وغليسي: مرجع سابق، ص 177.

[2] رابح بوحوش: **اللسانيات وتحليل الخطاب**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص 42.

[3] المرجع نفسه، ص 43.

درجبلبش"، حيث أطلقه على دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية»[1] ولهذا جاءت ألسنية "دوسوسير" «للفصل بين الطاقة (compétence) والإنجاز (Performance) فالطاقة هي النظام اللغوي والإنجاز هو الوجه المنجز من الكلام».[2]

يكون هذا العدول على مستوى المحور الاختياري، وذلك عن طريق استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة فيكون في حدود ما تسمح به قواعد اللغة، فيكون بذلك وسيلة لإثارة المتلقي.

4- الأسلوبية الإحصائية:

يعد الاتجاه الإحصائي من أهم المعايير الموضوعية التي تعتمدها الدراسات الأسلوبية، الذي يقوم على إحصاء العناصر اللغوية في النص، فيحاول تحديد الملمح الأسلوبي عن طريق الكمّ: «فنقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميا في التركيب الشكلي للنص» [3] حيث تتظافر معطيات النص من أصغر الوحدات وصولا إلى أكبر الوحدات، ويستبعد الحدس لصالح القيم العددية، «فنجد بعض الدراسات التحليلية الأسلوبية التي تعتمد المنهج الإحصائي الرياضي، تناولت ظواهر نحوية لها أهمية خاصة، فقامت بإحصاء نسب الفعال إلى الصفحات من حيث العدد، كما قامت بقياس معدلات الأفعال بالنسبة لعدد كلمات الجملة»[4]، وهذه الفكرة مستلهمة من الرياضيات وذلك من خلال إحصاء مكونات النص سواء كانت أسماء أو أفعال أو حروف أو صفات وغيرها.

وللأسلوبية الإحصائية أهمية كبيرة تكمن في التفصيل والدقة والشمولية، لكنها تبقى تعاني من بعض الزلات التي يجب على الناقد الأسلوبي تجاوزها، حيث أصبح النص عبارة عن رموز رياضية ما أدى إلى فقدانه لقيمته الجمالية وملامحه الأسلوبية.

مما لا شك فيه أن الأسلوب كان شائعا في تراثنا العربي القديم، خاصة عند "الجرجاني" الذي اقترب كثيرا من مفهوم الأسلوب في مقابل نظرية النظم، كما استخدم مصطلح الاحتذاء، الالتفات ...فبينوا أنهم أول من قدم

---

[1] رابح بوحوش: **اللسانيات وتحليل الخطاب**، مرجع سابق، ص 48.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] نور الدين السد: مرجع سابق، ص 103.

[4] المرجع نفسه، ص 105.

الإرهاصات الأولى لهذا المصطلح، فيما ربطه النقاد الغربيون بهم لكونهم أول من أرسى معالمه ووضع قوانينه التقعيدية، فعدوه البلاغة الجديدة التي تنطلق من الخصائص اللغوية لتبحث عن القيم الجمالية.

الفصل الثاني:

دراسة أسلوبية جمالية في ديوان

"رجل من غبار" لعاشور فني

I–قراءة للمدّونة:

قبل تقديم قراءتنا لديوان "رجل من غبار"، ارتأينا التعريف بصاحب المدوّنة عاشور فني الغنّي عن التعريف الذي يمثل إحدى الأسماء الشعرية البارزة على الساحة الأدبية، حيث «بدأ ممارسة الكتابة الإبداعية في وقت مبكر مع جيل الثمانينيات»[1]، ويميل إلى كتابة القصائد الشعرية ذات النمط الحر، نشر أعمالا شعرية إبداعا وترجمة وشارك في العديد من المهرجانات العربية والدولية، له مسار ثقافي وإبداعي متميّز، كما أنه يقدم استشارات في تخصصه للمؤسسات والهيئات الوطنية والدولية.

من أعماله المنشورة: نشر المجموعات الشعرية التالية باللغة العربية:

«الربيع الذي جاء قبل الأوان، عن اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004.

رجل من غبار، عن رابطة الاختلاف، الجزائر، 2003.

زهرة الدنيا، عن دار الفارابي، الجزائر، 1994.

ونشر باللغة الفرنسية نصا شعريا بعنوان أعراس الماء (Noces d'eau, La Motesta, Merrseille, 2005)

ترجم نصوصا من اللغتين الفرنسية والإنجليزية إلى اللغة العربية، وترجم أيضا مجموعات شعرية من العربية إلى الفرنسية نشر منها:

الأرواح الشاغرة لعبد الحميد بن هدوقة، الجزائر، 2003، عراجين الحنين للأخضر فلوس، الجزائر، 2003، معراج السنونو لأحمد عبد الكريم، الجزائر، 2003، اكتشاف العادي لعمار مرياش، الجزائر، 2002، ما يراه القلب الحافي لعياش يحياوي، الجزائر، 2002».[2]

شارك في العديد من اللقاءات الشعرية الوطنية والدولية منها:

- «عكاظية الجزائر للشعر العربي (2007-2010).
- ليلة الشعر العربي بالجزائر، مغارة سيرفانتيس، المكتبة الوطنية، الجزائر، 2007.

---

[1] الربعي بن سلامة وآخرون: **موسوعة الشعر الجزائري**، مج2، مرجع سابق، ص 427.

[2] marefa.org/index.php/ عاشور فني يوم 2015/4/5، الساعة: 17:00.

- الأسبوع الجزائري بمسقط، نوفمبر، 206.
- الأيام الشعرية لمدينة الجزائر، مارس، 2003-2006.
- مهرجان الشعر الدولي، مرلين، كولومبيا، 2004.
- مهرجان الشر العربي، مدينة الجزائر، ديسمبر، 2003.
- مهرجان الشعر العالمي، مدينة "تروا ريفيير"، كندا، أكتوبر، 2003.
- مهرجان أصوات المتوسط، مدينة لوديف، فرنسا، جويلية، 2002.
- مهرجان الشعر المغاربي، مفدي زكريا، مدينة غرداية، الجزائر، 1996.
- مهرجان الشعر العربي، مدينة الرباط، 1995.
- أمسية شعرية للجزائر، دار الشعر، تونس، 1994.
- مهرجان شعراء الجزائر المعاصر، وهران، 1993.

كما تناولته عدة موسوعات ونشرت أعماله منها:

الشعر الجزائري (بالفرنسية)، منشورات مانغو العالمية للشباب، باريس-برلين، 2003.

موسوعة الشعر الجزائري، دار الهدى، الجزائر، 2002.

معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الكويت، 1998.

الشخصيات في زهرة الدنيا، سعيد بوطاجين، مجلة آمال، الجزائر، 1996.

أنطولوجيا الحداثة، الأعرج واسيني، الجزائر، 1991».[1]

نشر الدكتور "عاشور فني" قصائده في مجلات وطنية وعربية، وله إسهامات في الملتقيات والصحافة والإذاعة والتلفزيون، «كما أنه يعمل باستمرار على تطوير تقنيات التعبير الشعري في القصيدة المعاصرة، وذلك من خلال محاولة استثمار الموروث العربي. [2]

سنحاول فيما يلي تقديم قراءة في ديوان رجل من غبار لعاشور فني:

رجل من غبار هي قصة ملك خان وطنه وخان السلطة، ما جعل الشاعر يصفه بالرجل الغباري، إذ أن لفظة "غبار" تحيلنا إلى التناثر والشتات واللامكان، كذلك هذا الرجل يعيش حالة الضياع والغربة وسط أهله

---

[1] afenni.blogspot.com/p/achour-Fenni.html 17:35 الساعة: 2015/4/5، يوم

[2] الربعي سلامة وآخرون: مج1، مرجع سابق، ص 427.

وأحبته نتيجة خيانته لوطنه، بعد أن كان ينعم بمكانة مرموقة ومنصب الحاكم، ها هو اليوم تقطعت به كل السبل وتغيرت وضعيته فوجد نفسه في مقهى شعبي لا يليق بأمثاله[1]، فأفعاله الشنيعة جعلت الناس تتنكر له وتكرهه حتى أن النادل ذا المنصب البسيط أصبح يتنكر له، فدسّ له قهوة فاسدة[2]، لكونه يرتدي ثوب الخيانة فكان صمته الدائم هو من يفضحه بأنه يخفي وراءه أسرارا، ولعل المرأة التي كانت في قلبه هي السلطة التي سكنته ولم تستطع الخروج، فجعلته ينسى من حوله حتى دياره وأقرب الناس إليه، فهي بذلك أعمت بصره وجعلت كل من يدخل عالمها يقدم الغالي والنفيس لأجلها ولأجل مصالحه. [3]

لقد حاول هذا الرجل الغباري البحث والكشف عن نفسه الضائعة في عوالم السحر والكهان والمستشرفين للمستقبل، من خلال قراءة الكأس (الفنجان)، ورغم ذلك لم يستطع الكشف عن نفسه، ويواصل الشاعر وصف الحالة التي آل إليها هذا الرجل المهموم المنكسر من كتمان الأوجاع فهو لم يعد يقوى على التحمل على الرغم مما حوله من ملاعب واسعة ومباني عالية[4]، فأمانيه وأحلامه دائمة الانكسار والضياع، ولم يجد مكانا يحتضنه سوى المقبرة رغم شساعة الوطن، كما أنّ تلك الوجوه التي عرفها يوما ما أنكرته وابتعدت عنه ولكنه لم يعد يأبه لهذا النكران، حتى أنه ودّعهم واحدا واحدا وعدّهم في عداد الموتى، كما أنه أنكر وطنه وما تعلم فيه فخانه ومع ذلك يبقى يظن أنه الخائن، وهذه هي الصدمة والزلزلة الحقيقية أي نزوله وسقوطه من مكانه المرموق وبقاؤه هائما بين الشوارع لا مكان ولا وطن له.

يبقى الرجل الغباري في صراع مع نفسه الضائعة فيحاول نسيان وضعه الحالي من خلال عودته إلى ذكريات الزمن الجميل، لكنه كلما حاول نسيان شيء تذكر أشياء وزاد همه وحزنه فعاد واستسلم إلى واقعه واكتشف كيف تكون نهايته لأنه اعتنق السلطة، وتولى بناءها ثم عاد ليخونها ويخربها بيده دون تدخل أيادي أخرى، ثم يعود الشاعر ليقف على حالة الحزن والضياع التي يعيشها الرجل الغباري، والتي يحاول تجاوزها بالغناء وتعداد الأماني والأحلام الضائعة مع الحمام الذي كان مؤنسا له في الليل ويخفف من أحزانه وآلامه، ويبقى ذلك الرجل الغباري يواصل مشيه متجاوزا كل العتبات والمحطات مع بقاء ذلك الأمل في داخله بأن يصل إلى مبتغاه.[5]

---

(1) عاشور فني: **رجل من غبار**، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2003، ص 5.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) المصدر نفسه، ص 10.

(4) المصدر نفسه، ص 11.

(5) المصدر نفسه، ص 32.

رغم مرور سنوات عديدة إلا أن حاله تبقى مستقرة بأحلامها وأحزانها وهزائمها وحلاوتها، ولا يزال يعاني من الوحدة في وطنه إلا أن هذه الوحدة هي مؤنسه الوحيد وتمثل له الجماعة، وتضيق الأرض من حوله وتتساقط الهموم عليه فلم يجد سوى الحزن والألم ليستعين به على نفسه. [1]

لينتقل الشاعر لوصف الحروب في البلدان العربية وصراع أنظمتها وما تحمله من ألم وجراح لا تندمل فنجده يصف الحرب بالزوبعة التي إذا مرّت أسقطت الأوجه والرؤوس، لكنها لا تكشف ما تخبئه وراءها، ليبين بعد ذلك موقف الرجل الغباري من الناس الذين تنكروا له وأنه لن يدخل الحرب معهم لأنّ الحرب في خياله وفكره لا تحتاج لانتصار أو هزيمة بل سيوسع حربه القديمة ويستعيد مكانته التي فقدها يوما.[2]

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 47.

[2] المصدر نفسه، ص 66.

II- مستويات التحليل الأسلوبي:

1- المستوى الصوتي:

1-1- الإيقاع اللفظي:

«يقوم النمط الإيقاعي على الوحدات الصوتية المنطوقة بذاتها، لذا فهو يمثل الخطاب الصوتي المعلن من النص الشعري»[1]، فكل لفظة تشكل لنا إيقاعا صوتيا بالغا في النص.

من خلال قراءتنا لديوان "عاشور فني" لفتت انتباهنا ظاهرة التكرار، «فالتكرار في اللغة من الكرّ بمعنى الرجوع»[2]، وهو «عند البلاغيين دلالة اللفظ على المعنى مرددا»[3]، بمعنى العودة إلى الشيء وإعادته أكثر من مرّة، وقد جاء التكرار متنوعا ومتناثرا بين أبيات الديوان من تكرار للحروف، الكلمات، الجمل، الألفاظ، وهذا من سيم الشعر المعاصر، كما أنّ لهذا التكرار دلالة نفسية على الشاعر أولا والمتلقي ثانيا، وسنحاول فيما يلي رصد تكرار الأصوات بنوعيها المهموسة والمجهورة، فالمهموس «حرف أضعف الاعتماد من موضعه حتى جرى معه النفس وحروفه: سكت فحثه شخص»[4]، أمّا المجهور فهو «الذي يهتز معه الوتران الصوتيان نتيجة انقباض فتحة المزمار وضيق مجرى الهواء، واقتراب الوترين الصوتيين اقترابا يسمح للهواء بالتأثير فيهما بالاهتزاز وحروفه ثمانية عشر ما عدا حروف الهمس».[5]

1-1-1- تكرار الأصوات (الحروف):

سنحاول فيما يلي رصد تكرار الأصوات (الحروف) ومخارجها وصفاتها عند المحدثين.

---

(1) عشتار داود: **الأسلوبية الشعرية (قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل)**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 62.

(2) فايز عارف القرعان: **تقنيات الخطاب البلاغي والرؤية الشعرية (دراسة نصية)**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2004، ص 133.

(3) مختار عطية: **التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر،، دط، دت، ص 94.

(4) عبد الغفار حامد هلال: **الصوتيات اللغوية (دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية)**، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، مصر، 208، ص 184.

(5) المرجع نفسه، ص ن، ص 185.

الحروف	تكرارها	مخارجها	صفاتها	نسبتها%
الهمزة (ء)	234 مرة	من أقصى الحلق	مجهور شديد عند المحدثين، صامت حنجري، انفجاري، لا مجهور، ولا مهموس عند بعضهم، وقال آخرون مجهور مثل رأي القدماء	%5,97
الباء (ب)	120 مرة	من الشفتين مع انطباقهما	مجهور شديدي من حروف القلقلة	%3,06
التاء (ت)	333 مرة	من طرف اللسان وأطراف الثنايا	مهموس شديد	%8,50
الثاء (ث)	24 مرة	من طرف اللسان وأطراف الثنايا العليا	مهموس، رخو، مستفل، منفتح	%0,61
الجيم (ج)	87 مرة	من وسط اللسان وما فوقه من الحنك الأعلى	مجهور شديد من حروف القلقلة عند المحدثين، صامت لثوي، حنكي، احتكاكي، انفجاري، مجهور، وصوت مركب لأنه جمع بين صفتي الاحتكاك والانفجار	%2,22
الحاء (ح)	136 مرة	من وسط الحلق	مهموس، رخو، مستفل، منفتح	%3,47
الخاء (خ)	33 مرة	من أدنى الحلق من جهة اللسان	مهموس، مستفل، رخو، ولكن فيه استعلاء من صفات القوة	%0,84
الدال (د)	154 مرة	من ظهر رأس اللسان وأصول الثنايا العليا	مجهور شديد مقلقل قوي	%3,93
الذال (ذ)	23 مرة	من طرف اللسان مع أطراف الثنايا العليا	مجهور رخو، مستفل، منفتح	%0,58
الراء (ر)	160 مرة	من طرف اللسان مع ظهره ما يلي رأسه	مجهور بين الرخاوة والشدة	%4,08

الزاي (ز)	32 مرة	من طرف اللسان مع ما بين الثنايا العليا قريبة إلى السفلى عن انفراج قليل بينهما	مجهور من حروف الصفير، رخو مستفل	%0,81
السين (س)	106 مرة	المخرج نفسه للزاي	مهموس رخو من حروف الصفير	%2,70
الشين (ش)	33 مرة	من وسط اللسان مع ما فوقه من الحنك الأعلى	مهموس رخو من حروف التفشي (يعني انتشار صوت الطرف)	%0,84
الصاد (ص)	41 مرة	من طرف للسان مع الثنايا العليا والسفلى، قريبة إلى السفلى مع انفراج قليل بينهما	حرف مستفل مطبق صفيري مهموس رخو	%1,04
الضاد (ض)	33 مرة	من إحدى حافتي اللسان مع ما يحاديها من الأضراس العليا	مجهور مستفل مستطيل مطبق مجهور رخو عند القدماء والمحدثين	%0,84
الطاء (ط)	43 مرة	من رأس اللسان وأصول الثنايا العليا	مجهور مستفل مطبق شديد مقلقل	%1,09
الظاء (ظ)	6 مرات	من طرف اللسان مع أطراف الثنايا العليا	مجهور مستفل مطبق	%0,15
العين (ع)	104 مرة	من وسط الحلق قرب أقصى الحلق	مجهور بين الشديد والرخو	%2,65
الغين (غ)	24 مرة	من أدنى الحلق من جهة اللسان	مجهور مستفل رخو	%0,61
الفاء (ف)	166 مرة	من بطن الشفة السفلى مع أطراف الثنايا العليا	مهموس رخو مستفل منفتح	%4,24
القاف (ق)	110 مرة	من أقصى اللسان مع ما فوقه من الحنك الأعلى	مجهور شديد مقلقل	%2,81

الكاف (ك)	127 مرة	من أقصى اللسان مع ما فوقه من الحنك الأعلى تحت مخرج القاف	مهموس شديد مستفل وعند المحدثين إنفجاري مهموس	%3,24
اللام (ل)	502 مرة	ما بين حافتي اللسان مع ما يحاديها من اللثة	مهموس رخو مستفل منفتح	%12,82
الميم (م)	215 مرة	من الشفتين إذا كانت مظّهرة، ومن الخيشوم إذا كانت مخفاة مدغمة	مجهور غنة، بين الرخاوة والشدة	%5,49
النون (ن)	232 مرة	من طرف اللسان مع ما يحاديها من لثة الأسنان العليا	مجهور مستفل بين الرخاوة والشدة	%5,92
الهاء (ه)	193 مرة	من أقصى الحلق	مهموس رخو مستفل منفتح	%4,93
الواو (و)	260 مرة	من الجوف إن كانت ممدودة ومن وسط اللسان إن كانت غير ممدودة	مجهور رخو عليل	%6,64
الياء (ي)	383 مرة	من الجوف إن كانت ممدودة ومن وسط اللسان إن كانت غير ممدودة».[1]	مجهور رخو عليل».[2]	%9,78

التعليق على الجدول:

بعد إجراء العملية الإحصائية للأصوات (الحروف) المجهورة والمهموسة في الديوان، ظهر في الأخير طغيان الأصوات المجهورة على المهموسة، مما يحيلنا إلى أنّ الشاعر يريد إيصال صوته وصداه لذلك استخدم حروف الجهر التي تدل على القوة والثورة على الواقع ورفضه، ومن أكثر الأصوات المجهورة حضورا حرف "اللام (ل)" الذي تكرر

(1) السيد عبد الغفار، السيد خليفة: **الكلمة العربية، كتابتها ونطقها**، دار المعرفة الجامعية، مصر،دط، 2004، ص ص 225، 226.

(2) أحمد عبد الغفار: **الكلمة العربية، كتابتها ونطقها**، (النطق)، ج2، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2006دط، ص 16- 19.

خمس مائة واثنين (502) مرة بنسبة (12,82%) والذي يدل على معنى «الاتصال، فكل كلمة تحوي حرف اللام ضمن حروفها تعني أنها اسم لشيء مادي أو حسي يدل على الاتصال أو أدوات الاتصال»[1]، فالرجل الغباري يحاول أن يصل بين ماضيه الذي كان يعيشه في سعادة وفرح خاليا من الأحزان والهموم، وواقعه الحزين الذي تذوق فيه طعم المرارة في ظل اعتناقه «للسلطة»[2]، لذلك نجده يحاول الانحراف عن واقعه المؤلم حيث وجد نفسه غريبا وحيدا، وهذا ما تجلى في قوله:

«ولم أتبع ما تراه الجماعة
وقد كنت فيكم وحيدا شريدا طريدا».[3]

فمن الكلمات التي احتوت على هذا الحرف نذكر منها: «ملك، القلب، السلام، الملاعب، الأصيل بلدي».[4]

نجد كذلك حرف النون (ن) الذي تكرر مئتين واثنين وثلاثين (232) مرة بنسبة (5,92%) والذي يدل على «معنى الصغر والتصغير للشيء المادي أو الحسي الصغير، وكل كلمة تحوي حرف النون ضمن حروفها تدل على أنها اسم لشيء مادي أو حسي أو أنها اسم لإحدى الجزئيات أو الأجزاء الصغيرة التي يتألف منها شيء معين»[5]، فالشاعر هنا يتحدث عن بعض الأشياء والتي تمثل أجزاء منه ولا يمكنه الاستغناء عنها «كالوطن، المدينة، النفس، الزمن». [6]

إضافة إلى حرف الميم (م) الذي تكرر مئتين وخمسة عشرة (215) مرة بنسبة (5,49%) ويدل هذا الحرف «على اسم شيء مادي أو حسي في السماء أو يأتي من السماء أو من القوة الإلهية التي في السماء»[7] وفي هذا الصدد نجد الشاعر قد وظف بعض الرموز كالأشياء التي تنزل من السماء أو موجودة في السماء نذكر

---

(1) إياد الحصني: **معاني الأحرف العربية**، ج2، سندس للفنون المطبعية والإشهار، دب، دط، 2006، ص 10.

(2) نور الدين باكرية: **تجليات الحداثة في شعر عاشور فني**، مرجع سابق، ص 81.

(3) عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 43.

(4) المصدر نفسه، ص 5-28.

(5) إياد الحصني: ج1، ص 45.

(6) عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 10-46.

(7) إياد الحصني: ج2، مرجع سابق، ص 43.

منها: «المطر، الماء، الشمس، النجمة، غيمة»[1]، أما الواو (و) فقد تكرر مائة وأربعة وثلاثين (134) مرة بنسبة (6,64%)، فالواو هو «ما يجمع بين المتعاطفين تحت حكم واحد»[2]،وكما هو معلوم فإن حرف الواو يفيد في الربط بين الكلمات والجمل فيحقق الاتساق والانسجام ومن أمثلة ذلك في الديوان نجد: «حد السلاح وحد الكفاف، أمة قاعدة والأواني تطوف، الأماني منكسرة والملاعب واسعة».[3]

أما بالنسبة لحروف المد فقد كان تكرارها واسعا في الديوان «فلها معنى إضافي بالإضافة إلى المعنى الخاص لكل حرف منها، فهي تضاف إلى الكلمة الأصلية لتضفي عليها معنى إضافي مع بقاء المعنى الأصلي للكلمة الذي يدل على شيء مادي أو حسي كما هو»[4]، ويمكن إحصاء تكرارها في الجدول التالي:

حروف المد	تكرارها	نوعها	أمثلة
الألف (ا)	9 مرات	طويلة	«قلبها، مثلما، محا، عدا، بقيا، عمرا، زيتنا، صرفا، انتشينا».[5]
الألف (ى)	12 مرة	مقصورة	«مضى، المدى، المنحنى، مضى، رأى، يتجلى، ترى، مشى ترى، تجلى، يرى».[6]
الياء (ي)	31 مرة	/	«تنكرني، تسكنني، شمعتي، أندلسي، بيدي، يمضي، يدي رمتني، صيحتي، يغني، أطعمني، علمني، يمشي، تمضي تحدثني، قربي، قلبي، تخفي، معذبتي،، قاتلي، قاتلي، يبكي يصلي، تنثني، كبدي، فؤادي، أختفي، ينتشي، يهتدي، يأتي يمضي».[7]

(1) عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 28-40.

(2) من كتاب اللغة العربية وآدابها، السنة الثالثة ثانوي، شعبة آداب وفلسفة ولغات أجنبية، ص 43.

(3) عاشور فني، **رجل من غبار**، ص 6-11.

(4) إياد الحصني: ج1، مرجع سابق، ص 60.

(5) عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 7-64.

(6) المصدر نفسه،6-57.

(7) المصدر نفسه، ص 10-70.

الواو (و)	11 مرة	/	«يمحو، تطفو، اتركوا، زينوا، حبسوا، بدلوا، عدلوا، استووا مشوا، استنشقوا، انتموا».[1]

يتضح لنا من خلال الجدول أن الشاعر اعتمد كثيرا على حروف المد، فجاءت متنوعة ومتفرقة داخل الديوان، فكان حرف الياء الأكثر حضورا إذ تردد واحد وثلاثون مرة (31) مرة ليليه بعد ذلك حرف الألف بشقيها الطويلة والمقصورة أين تكررت الأولى تسع (9) مرات والأخرى اثنا عشر (12) مرة، وفي الأخير حرف الواو الذي تعدد إحدى عشرة (11) مرة، وهذا ما أعطى للقصيدة نغمة موسيقية رائعة وجميلة تجذب القارئ وتترك أثرا نفسيا وتجعله يواصل القراءة حتى النهاية.

وتكرار حروف المد يتناسب مع الحالة النفسية التي آل إليها الشاعر من حزن وألم وغربة وفراق الأحبة والأصدقاء، وهو يصرح بمعاناته إذ يقول في إحدى المقاطع:

«الوجوه التي كنت أعرفها
ها هي الآن تنكرني
والديار التي كنت أسكنها
ها هي الآن تسكنني
والقبور التي انفتحت هكذا ...
فجأة ...
لم تسع جثة الوطن».[2]

على الرغم من طغيان حروف الجهر إلا أن هذا لم يمنع وجود حروف الهمس التي تدل على الانفعالات والأحاسيس والكبت والتخفي، فنجد الشاعر يبين لنا الحالة الشعورية لذلك الرجل الغباري التي يعيشها فرغم المنصب الذي يحتله وحياة الرفاهية والغنى التي فيها، إلا أنه لا يزال ضائعا ولا مكان له في ذلك الوطن لأنه يبقى في نظر الناس ذلك الرجل الغباري، أو ذلك الرجل الخائن للسلطة.

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 40-57.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

يقول الشاعر في إحدى المقاطع:

«كتم القلب أوجاعه زمنا
ثم أجهش في حيدره
المباني عالية
والأماني منكسره
والملاعب واسعة
وأنا ...
خلسة أتزوج في المقبره!». [1]

يعد حرف التاء (ت) أكثر الأصوات المهموسة حضورا في الديوان وتردد ثلاث مائة وثلاث وثلاثين (333) مرة بنسبة (5,80%)، وهذا الحرف يدل على «معنى التأنيث بصفة عامة، ومعظم الكلمات التي تحوي حرف التاء ضمن كل منها تدل على أنها اسم لشيء مادي أو حسي مؤنث»[2]، ونجد الشاعر قد وظّف بعض الألفاظ والعبارات الدالة على المرأة والتي يقصد بها السلطة التي تخلى عنها (الرجل الغباري)، ونذكر منها: «تمر به امرأة فاتنة: كل من خانها ... ظنها خائنة»[3]، «كان في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها».[4]

أما بالنسبة لحرف الهاء (ه) فقد تكرر هو الآخر مائة وثلاث وتسعين (193) مرة، بنسبة (4,93%) ويدل هذا الحرف على«معنى الحركة وهو أيضا يدل على معنى التنبيه»[5]، ومن الكلمات التي استخدمها الشاعر والتي تدل على الحركة والتنبيه نجد: «أجهش، دقاته، اتجاه، يهيئ، مهب، داهم»[6]، فالرجل الغباري في حالة حركة من مكان إلى مكان بدون مأوى يهيم بين الشوارع.

---

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 09.

[2] إياد الحصني:**معاني الأحرف العربية**، ج1، مرجع سابق، ص 39.

[3] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 16.

[4] المصدر نفسه، ص 7.

[5] إياد الحصني: ج2، مرجع سابق، ص 35.

[6] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 9-42.

نجد أيضا حرف الفاء (ف) متكررا مائة وست وستون (166) مرة بنسبة (4,24%) والذي يدل على «معنى الفراغ والتفريغ، وأي شيء مادي أو عيني أو حسي، وقد تم تفريغ جزء منه أو فرغ هذا الشيء بالكامل، وتكون الكلمة الدالة على اسمه تحوي حرف الفاء».[1]

وجاء هذا الحرف متناثرا بين مقاطع الديوان ونذكر بعض الكلمات التي احتوت عليه «جفون، تفيض فرح، منفتحة، فوهات».[2]

1-1-2- تكرار الكلمات:

الكلمة	نوعها	ترددها
الحرب	اسم	9 مرات
نفسه	اسم	6 مرات
القلب	اسم	10 مرات
المدينة	اسم	6 مرات
أحلامه	اسم	5 مرات
المقبرة	اسم	4 مرات
الكأس	اسم	4 مرات
السماء	اسم	4 مرات
كان	فعل	23 مرة
يمضي	فعل	7 مرات
دخل	فعل	5 مرات
في	حرف جر	46 مرة
قال	فعل	22 مرة
أضاف	فعل	6 مرات
من	حرف جر	25 مرة

[1] إياد الحصني: **معاني الأحرف العربية**، ج1، مرجع سابق، ص 19.

[2] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 15-60.

على	حرف جر	9 مرات
أنا	ضمير	10 مرات

من خلال قيامنا بإحصاء الكلمات نلاحظ أن الشاعر قد نوع في استخدام الكلمات من أسماء وأفعال وحروف وضمائر.

أ- الأفعال: نجد الفعل "كان" تكرر ثلاثا وعشرين (23) مرة مع اختلاف تصريفه، وهذا «نمط من أنماط التكرار نسميه التكرار الاشتقاقي»[1]، ومن أمثلة ذلك «كان، يكن، أكن»[2]، فهذه الأفعال من ماضي ومضارع، تدل على أن الشاعر دائم العودة إلى ماضيه واستذكار واسترجاع ذكرياته والأحداث التي مرت به، وفي ذلك تأكيد على الماضي، أما الفعل "قال" الذي تكرر اثنين وعشرين (22) مرة، فكان ذلك من خلال الحوار القائم بين الشاعر والرجل الغباري، وسرده للأحداث التي عاشها ومرت به في ظل اعتناقه للسلطة، فهذه الأفعال أضفت شعرية وجمالا على النص وذلك من خلال التجدد والاستمرارية تناسبا مع طبيعة النفس البشرية.

ب- الأسماء: من بين الأسماء التي ترددت كثيرا في الديوان لفظة "القلب" بعشر (10) مرات وهذا يحيلنا على الحالة النفسية التي يتخبط فيها هذا الملك الخائن وما يختلج صدره من قلق وحزن وألم أوجاع، التي أصبحت لصيقة به، ومن جهة أخرى نجد لفظة "الحرب" قد تكررت تسع (9) مرات وذلك تأكيد على حالة الصراع والحرب التي يعيشها الرجل الغباري مع نفسه، وحربه وصراعه الدائم مع نفسه، ومع ألمه، فبعد أن طلق كل المدائن وسكانها ها هو اليوم يعيش حالة الصراع والنزاع، والألفاظ الدالة على ذلك من الديوان هي: «الحرب، حروب، حربي الحرب».[3]

ج- الضمائر: أما فيما يخص الضمائر، فنجد الشاعر قد استخدم ضمير المتكلم "أنا" الذي يدل على الذاتية وتكرر عشر (10) مرات، وهذا ما توضحه بعض الأبيات الشعرية:

«وأنا مطفأ في المقام

---

(1) نجوى محمد صابر: **دراسات أسلوبية وبلاغية**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008، ص 49.

(2) عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 6-26.

(3) المصدر نفسه، ص 56-66.

أنا أسست أندلسي بيدي».[1]

وقوله أيضا: «أنا لن أدخل الحرب».[2]

لضمير المتكلم "أنا" «دلالات مباشرة كإثبات الذات والتمسك بالأصل والحفاظ على الشخصية، أما الدلالة غير المباشرة فتتمثل في الحياة، القوة، المواجهة والتصدي».[3]

هذا ما يتضح في الديوان حيث نجد الرجل الغباري متمسكا برأيه وأنه على حق ولم يخن وطنه ومن وجهة أخرى نجده يحاول العودة إلى مواجهة كل أعدائه والتصدي لهم.

د- الحروف: وظف الشاعر في ديوانه العديد من حروف الجر، فنجده قد اعتمد على حرف الجر "في" كثيرا فتردد ستا وأربعين (46) مرة، فالحرف "في" يفيد «الزمانية والمكانية ... وقد تكون للظرفية الحقيقية وتكون للظرفية المجازية»[4]، وأغلبها في الديوان أفادت المكانية وهذا ما يتجلى في قوله: «كان في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها، كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه، رجل لم يكن فيه قلب، خلسة أتزوج في المقبره، ثم أجهش في حيدره».[5]

في حين نجد الحرف "من" قد تكرر خمسا وعشرين (25) مرة، وهذا الحرف له عدة معاني منها «ابتداء الغاية من مكان متفق عليه»[6]، كما تفيد «التفضيل»[7]، ومن بين الأمثلة الواردة في الديوان نذكر: «أدرك الآن أكثر من أي وقت مضى، كيف أصبح أكبر من أي وقت مضى، إلام تجيئون من كل صوب، هو من أطعمني بيدين من طعم العسل، من أي باب دخلت».[8]

---

(1) عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 21.

(2) المصدر نفسه، ص 66.

(3) عبد الحميد هيمة: **البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)**، دار هومة للطباعة والنشر، ط1، 1998، ص 47.

(4) نور الهدى لوشن: **حروف الجر العربية بين المصطلح والوظيفة**، المكتب الجامعي، دب، دط، 2006، ص 56.

(5) عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 7-9.

(6) نور الهدى لوشن: مرجع سابق، ص 62.

(7) المرجع نفسه، ص ن.

(8) عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 15-49.

وأخيرا نجد الحرف "على" الذي تكرر تسع (9) مرات وله هو الآخر عدة معاني من بينها «الاستعلاء العزيمة، الثبات، الخلاف»[1]، ومن أمثلة ذلك في الديوان نذكر: «حينما تلتقي غيمتان على قدح، وتطل على العمر نجمته الساطعة، سار على هامش العمر، داس خلق كثير على كبدي، وهي تطفو على الماء، وتساقطت السماوات على رأسه ... فارتفع».[2]

لقد كان لهذه الحروف وقعا في الديوان، حيث ساهمت في تسلسل أحداث القصيدة، كما أنها جعلت من الديوان منسجم الأبيات وكأنه حلقة مترابطة فيما بينها، فالشاعر استخدمها ليبين حالة ذلك الرجل أثناء تنقله من مكان إلى آخر، وإصراره على موقفه الثابت.

هـ- الجمل: لم يعتمد عاشور فني كثيرا على تكرار الجمل، وقد كانت قليلة جدا في الديوان ولعل أبرزها هذه المقاطع:

«أدرك الآن أكثر من أي وقت مضى
كيف أصبح أكبر من أي وقت مضى».[3]

كذلك قوله:

«أبدا بالذين يجيئون أو يذهبون
وكأنهم لا يجيئون أو يذهبون».[4]

فتكرار هذه الجمل جاءت لتأكيد المعنى وتعزيزه، وفي هذا تأكيد على الوضعية الأليمة التي يعيشها الرجل الغباري، كما أن هذا التكرار قد حقق شعرية القصيدة، وزاد أيضا من شعرية التركيب والبنية الكلية للديوان فكان لهذا التكرار أثره الواضح على نفسية الشاعر، لذلك حاول إيصاله إلى المتلقي حتى يحس بما أحس هو ويعايشه تجربته الشعورية.

---

(1) نور الهدى لوشن: مرجع سابق، ص 66.

(2) عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 31-47.

(3) المصدر نفسه، ص 15.

(4) المصدر نفسه، ص 65.

1-2- الإيقاع العروضي:

كثيرا ما يرتبط مصطلح الإيقاع بالموسيقى، حيث تعد «من أبرز مظاهر الشعر، إذ ليس الشعر –في الحقيقة- إلا كلاما موسيقيا، تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب»[1]، وهذه الموسيقى سواء أكانت موسيقى داخلية أو خارجية أو ما يسمى بالإيقاع العروضي، ويتمثل في الوزن والقافية حيث يمثلان إحدى الركائز الرئيسية في النص الشعري، ومن شروط الكتابة الشعرية.

1- الوزن:

يعرّف الوزن على أنه «مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت»[2]، وأثناء تقطيعنا لأبيات ديوان "عاشور فني" تبين لنا أن شاعرنا قد نظّم ديوانه على بحر المتدارك الذي مفتاحه «أخفش مدرك مطعما نائل (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)» [3]، ونجده قد تكرر على مقاطع القصيدة.

لقد قام الشاعر بإجراء بعض التغييرات على التفعيلة الأصلية (فاعلن) وذلك لكي تتوافق مع الحالة النفسية التي يعيشها والذبذبات الشعورية التي تختلج ذاته، وأهم الزحاف والعلل التي طرأت على التفعيلة الأصلية نجدها موضحة في الجدول التالي:

---

(1) إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، نقلا عن: علي الغريب، محمد الشناوي: **الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي**، مذكرة ماجستير مخطوط، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2003، ص 217.

(2) أماني سليمان داود: **الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 36.

(3) ناصر لوحيشي: **مفتاح العروض والقافية**، دار الهداية، قسنطينة، الجزائر، دط، دت، ص 39.

التفعيلة الأصلية	التغيير الذي طرأ عليها	نوع العلة	تعريفها
فَاعِلُنْ	فَعِلُنْ	الخبن	حذف الثاني الساكن. [1]
	فَعْلُنْ أو فَالُنْ	التشعيث	حذف العين من فاعلن. [2]
	فَاعِلْ	القطع	حذف ساكن الوتد المجموع الأخير وتسكن ما قبله. [3]
	فَعِلَاتُنْ	زحاف الخبن + علة الترفيل	دخل التفعيلة هنا تغيران أولهما زحاف الخبن بحذف الثاني السكان، وثانيهما علة الترفيل وهي زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع. [4]

وفيما يلي نأخذ بعض الأمثلة ونقطعها عروضيا لإظهار التحولات والتغيرات التي طرأت على الأوزان.

الأبيات	التقطيع العروضي	نوع العلة	التغيير الذي طرأ عليها
وعلى المائدة	وعلى المائده 0/// 0/0/ 0// فعلن فاعل فعل	الخبن	حذف الثاني الساكن
ملك في عباءة خائن	ملكن في عباءة خائن /// 0 0//0// 0// 0/ فعلن فاعلن فعل فع	الخبن	حذف الثاني الساكن
وإلام أنا هكذا	وإلام أنا هكذا 0/// 0/// 0/// فعلن فعلن فعلن	الخبن	حذف الثاني الساكن

[1] لوحيشي ناصر: **الميسر في العروض والقافية**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 2007، ص 56.

[2] عبد العزيز عتيق: **علم العروض والقافية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 127.

[3] محمد مصطفى أبو شوارب: **علم العروض وتطبيقاته**، منهج علمي مبسط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004 ص 200.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

من أنت	من أنتا /0// /0/0/ فاعل / فع	القطع	حذف ساكن الوتد المجموع الأخير وتسكين ما قبله
والقلب أوشك أن يسقط في المنحنى	والقلب أوشك يسقط في المنحني /0//0/ /0// /0/// /0/// /0//0// فاعل / فعل / فعلن / فعلن / فاعلن	القطع + الخبن	حذف ساكن الوتد المجموع الأخير وتسكين ما قبله حذف الثاني الساكن
جدولا لم تسعفه الضفاف	جدولن لم تسعفه ضفافو /0//0/ /0/0/ /0/0/ /0/ فاعلن / فاعل / فاعل / فع	القطع	حذف ساكن الوتد المجموع الأخير وتسكين ما قبله
فطلّق كلّ المدائن	فطللق كلللمدائن /0// /0/0/// /0// /0/ فعل / فعلاتن / فعل / فع	زحاف الخبن + علة الترفيل	زحاف الخبن بحذف الثاني الساكن وثانيهما علة الترفيل وهي زيادة سبب خفيف على آخره وتد مجموع
ويدٌ واعده	ويدن واعده /0/0/// /0// فعلاتن / فعل	زحاف الخبن + علة الترفيل	زحاف الخبن بحذف الثاني الساكن وثانيهما علة الترفيل وهي زيادة سبب خفيف على آخره وتد مجموع
خطفتها السيوف	خطفتهسيوفو /0/0/// /0// /0/ فعلاتن / فعل / فع	الخبن + علة الترفيل	زحاف الخبن بحذف الثاني الساكن وثانيهما علة الترفيل وهي زيادة سبب خفيف على آخره وتد مجموع

مما لا شك فيه أنّ للوزن دورا فعالا في التشكيل الموسيقي، كما أنه مرتبط بالأثر النفسي، ومن خلال الأمثلة التي قدمناها في الجدول يتضح لنا جليا أنّ الشاعر قد ركز على بحر المتدارك وهذا يعود بالطبع إلى موضوع

قصيدته، كما أنه أدخل بعض التغييرات على التفعيلة الأصلية "فاعلن" فأصبحت (فَعِلُنْ-فَعْلُنْ أو فَالُنْ-فَاعِلِنْ-فَاعِلَاتُنْ)، وهذا التغيير جاء نتيجة ضرورة شعرية فضلا عن نفسية الشاعر المضطربة التي حركت فيه العواطف والأحاسيس والانفعالات.

2- القافية:

كانت القافية منذ القديم، وحتى يومنا هذا، تمثل معلما جماليا وإيقاعيا أكثر من الوزن في حدّ ذاته حيث كانت محل تنافس بين الشعراء العموديين وذلك لوقعها المؤثر على المستمع من جمالية ومتعة، ويمكن الإشارة إلى القافية بأنها «المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت»[1]، كذلك نجدها حاضرة في الشعر الحر حيث يقوم هو الآخر على الوزن والقافية ولا يلغيهما، فهي «تأتي فجأة دون توقع وقد تتنوع عروضيا لأن الشاعر لا يحددها مسبقا ولا يبحث عنها في معاجم اللغة بالرغم من شعوره بأنه ملزم بها، ولو بشكل متحرر».[2]

والقافية تنقسم حسب الحركات إلى خمسة أنواع وهي:

1- «**المترادف**: وهي القافية التي تنتهي بسكونين غير مفصولين.

2- المتواتر: وهي القافية المنتهية بسكونين تفصل بينهما حركة واحدة.

3- المتدارك: وهي القافية المنتهية بسكونين تفصل بينهما حركتان.

4- المتراكب: وهي القافية المنتهية بسكونين تفصل بينهما ثلاث حركات.

5- المتكاوس: وهي القافية المنتهية بسكونين مفصولين بأربع حركات.

أما القافية حسب حروفها فهي نوعان:

أ- مقيدة: وهي ما كان حرف رويّها صامتا ساكنا.

ب- مطلقة: وهي ما كان حرف روّيها حرفا صامتا متحركا».[3]

---

[1] عبد العزيز عتيق: **علم العروض والقافية**، مرجع سابق، ص 134.

[2] عبد الرحمن تبرماسين: **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 107.

[3] صلاح يوسف عبد القادر: **في العروض والإيقاع الشعري: دراسة تحليلية تطبيقية**، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة،، المحمدية، الجزائر ط1، 1996-1997، ص 138.

لقد نوع الشاعر في القوافي، ولم يلتزم بقافية واحدة، حيث نجدها بين المتواتر والمتدارك والمتراكب وذلك لكون الشعر الحر يتحرر من قيود الوزن والقافية ولا يلتزم بها، فالشاعر "عاشور فني" يلجأ إلى هذا التنويع في القوافي «لإخراجهم من إطار الرتابة والنمطية محافظا على نمط التقفية الحرة، الذي يلزم به نفسه، بما يتفق والتدفق الشعري والنفسي»[1]، وما نلحظه أن قافية المتواتر كانت الأكثر تكرارا في الديوان، وفيما يلي بعض النماذج التي احتوت قافية المتواتر:

«وأضاف:

لم تخفني البشاعه

[0/0]

ولم أتبع ما تراه الجماعه

[0/0]

وقد كنت فيكم وحيدا شريدا طريدا

[0/0]

وها أنا وحدي جماعه». [2]

[0/0]

فالشاعر في هذا المقطع يعاني من غربة وسط أهله وهو يحاول أن يتجاهل هذه الغربة ويدّعي أنها لم تخفه، لأنه لم يتبع الجماعة وفضل البقاء وحيدا لأن الوحدة في نظره أقوى من الجماعة، والقافية التي استخدمها الشاعر هنا تعبر عن ذلك التذبذب والتوتر النفسي الداخلي الذي يعيشه ذلك الرجل الغباري، فوجد أنسه في وحدته، فهذا التوتر والقلق النفسي أثّر على الشاعر أولا والمتلقي ثانيا، فحرك عواطفه وأحاسيسه وعاش المتلقي الحالة نفسها التي عاشها الشاعر.

كذلك نجد حضور القافية المتواترة في مقطع آخر:

---

[1] إيمان محمد أمين الكيلاني: **بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)**، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 259.

[2] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 43.

«وأودع نفسي

[0/0]

وأدفنكم في قرارة كأسي

[0/0]

فتفيض المدينة بالملح والغربائي

[0/0]

والمدينة تسكر في الليلي».[1]

[0/0]

هذا الشاعر لا يأبه للناس الذين أنكروه، فهو يودعهم ويدفنهم مع الأموات، لأنهم في نظره لا يعنون له شيئا، والقافية هنا جاءت لتعبر عن ذلك الشعور الذي يختلج صدر الرجل الغباري، بعد أن فارقه كل الأهل والأحباب، فبقي غريبا وحيدا وسط أهله.

وفي مقطع آخر يقول:

«كان حين يجيء الظلامو

[0/0]

وتغيب المدينة في لجة صمتي

[0/0]

يفتح نافذة للحمامي

[0/0]

فيغنني

[0/0]

وفي قلبه نجمة لا تنامو». [2]

[0/0]

---

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 29.

اعتمد الشعر في هذا المقطع على قافية واحدة وهي قافية المتواتر والتي تتلاءم كثيرا مع الحالة النفسية التي يعيشها وهي الاستقرار، فيعبر عن حالة السكينة والهدوء التي تأتيه ليلا والتي تبعث في قلبه نوعا من الطمأنينة والأمل.

ونجده ينوع في المقطع التالي بين قافية المتدارك والمتراكب فيقول:

«قال لي:
[0//0] متدارك
غيمة عابره
[0//0] متدارك
كتبت حزنها في خطوط يدي
[0///0] متراكب
ورمتني إلى مدينة شاغرة
[0//0] متدارك
كلما صحت يا بلدي». [1]
[0///0] متراكب

لقد نوع الشاعر في القوافي في هذا المقطع بين قافيتي المتدارك والمراكب وذلك حتى لا يمل المتلقي من رتابة القافية الواحدة والثابتة، وحتى تتوافق مع حالته النفسية غير المستقرة والتي عرفت تذبذبا بين الحزن والتفاؤل فيصف حالته الشعورية بالغيمة العابرة التي لا تعرف مكانا مستقرا لها، وفي كل مرة تتخذ موضعا معينا لها والمقصود بالغيمة هي السلطة التي رمت به إلى مدن فارغة، لا حبيب ولا صديق فيها، فعزلته عن وطنه ومع كل ذلك لا يزال لديه أمل في العودة إلى وطنه.

كما اعتمد الشاعر على قافية المتراكب وذلك في مقاطع متفرقة نذكر منها النموذج التالي:

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 28.

«الوجوه التي كنت أعرفها

[0///0]

ها هي الآن تنكرني

[0///0]

والديار التي كنت أسكنها

[0///0]

ها هي الآن تسكنني

[0///0]

والقبور التي انفتحت هكذا». [1]

[0///0]

لقد غلب «الوصل المفتوح»[2] على نهايات قوافي ديوان "عاشور فني"، حيث بلغ عددها ستا وثلاثين (36) بيتا أكثر من القافية المكسورة، والقافية المفتوحة «تسمع بوضوح من مسافة أبعد كثيرا مما يسمع غيرها من الأصوات»[3]، وفي هذا الصدد يحاول الشاعر إيصال صداه ومعاناته إلى العالم لذلك اعتمد على القوافي المفتوحة ومن بين نماذجها:

«القلب أوشك يسقط في المنحنى

[0/]

ولم أكتشف من أنا

[0/]

الوجوه التي كنت أعرفها

[0/]

---

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 10.

[2] أماني سليمان داود: **الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر حسين بن منصور الحلاج)**، مرجع سابق،ص 72.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

والقبور التي انفتحت هكذا

[0/]

أدرك الآن أكثر من أي وقت مضى

[0/]

ناسيا ما تعلم في حجرها

[0/]

فعليّ الرضا

[0/]

وإلام أنا هكذا».[1]

[0/]

أما الأبيات التي جاء وصل قافيتها مقصورا فقد بلغ عددها ثلاث وثلاثين (33) بيتا، و«لعل الصوت المنخفض المقصور يدل على الانهيار والبث والحزن والحرقة»[2]، ونجدها في المقاطع التالية:

«كان يشرب كل الدوالي

[0/]

ها هي الآن تنكرني

[0/]

وأودع نفسي

[0/]

وأدفنكم في قرارة كأسي

[0/]

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 8-21.

[2] عبد الملك مرتاض: **السبع المعلقات(مقاربة سيميائية أنثربولوجية لنصوصها)**، نقلا عن: أماني سليمان داود، مرجع سابق، ص 69.

حبيب يمر بقلبي».[1]

[0/]

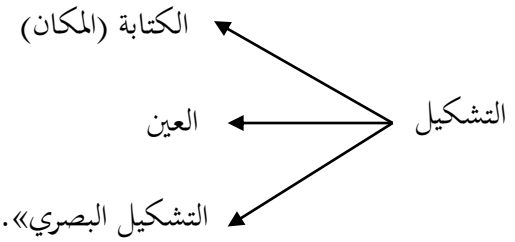
لقد اعتمد الشاعر على قوافي متعددة وذلك تماشيا مع حالته النفسية التي تراوحت بين التفاؤل تارة وبين التشاؤم تارة أخرى، وهذا يعود بطبيعة الحال إلى كونه اعتمد على نمط القصيدة الحرة التي تتطلب تنوعا وتغيرا في الأوزان والقوافي، كل هذا ساهم في إعطاء متعة للإيقاع الموسيقي «وإبراز قيمة جمالية مبنية على أساس درامي»[2]، تتلاءم مع معاناة الشاعر اتجاه وطنه وإحساسه الدائم بالألم نتيجة الغربة لتي عاشها وسط الأهل والأحباب.

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 7-25

[2] عبد الرحمن تبرماسين: **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، مرجع سابق، ص 117.

1-3- الإيقاع البصري:

اعتاد القارئ العربي على نمط القصيدة العمودية ولم يخرج عنها أو يخالفها، لكن مع مجيء القصيدة المعاصرة تحرر الشعراء من القيود الكلاسيكية التي فرضتها، فحاولوا التطوير فيها من خلال إضافة شكل هندسي جديد في الكتابة والخطوط مساحات البياض والسواد، التنظيم الطباعي للصفحات، علامات الترقيم والوقفة والرسومات (الصور) ... الذي يتلقاه القارئ من خلال حاسة البصر (العين)، و«يمكن تحديد العناصر المكونة للتشكيل البصري من خلال الشكل الآتي:[1]



فالتشكيل البصري يشغل أهم تقنيات الإيقاع البصري في القصيدة المعاصرة، كما أنه «يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية، ويتضمن كل ما هو ممنوح في فضاء النص، ويحيل إلى أهمية المبصورات في إنتاج دلالة النص الشعري»[2]، وتقريب الصورة أكثر للمتلقي، وفيما يلي سنحاول استكناه دلالات التشكيل البصري لديوان "عاشور فني":

I. البياض والسواد:

النموذج الأول:

«قهوة فاسده

دسها نادل لا يحب الزبائن

وعلى المائده

ملك في عباءه خائن

---

[1] محمد الصفراني: **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)**، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1، 2008، ص 19.

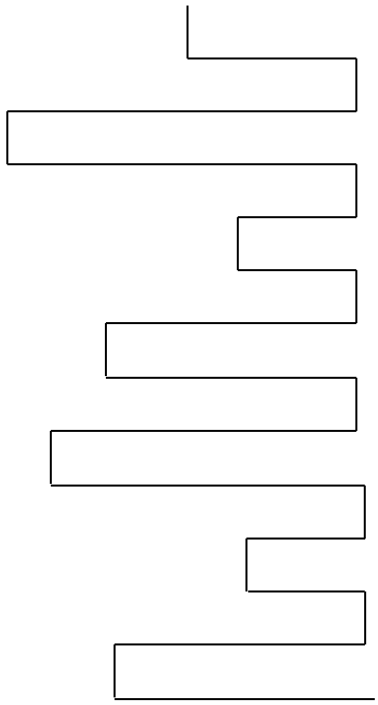
[2] المرجع نفسه، ص 22.

نسيته عروسته مره واحده

في المنام

فطلق كلّ المدائن».[1]

إذا تأمل المتلقي جيدا في النص السابق، حتما سيوجه بصره نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه المضلعة، مما يفضي إلى الشكل التالي:



إن مثل هذا التشكيل الهندسي، يكشف لنا عن تقنية جديدة في قراءة القصيدة المعاصرة، بحيث تعمل على استثارة القارئ وشد انتباهه، لأن هذا النمط الكتابي غير معهود على المتلقي.

فالشاعر ناوب بين البياض والسواد في هذا المقطع، فيأتي البياض ثم السواد على التوالي إلى غاية نهاية المقطع، إذ أنّ أسطر النص تتباين في طولها مكونة خطا مضلعا، وهذه «التنويعات الطباعية وتقنيات الإخراج تمثل الانحراف عن الأسلوب المتعارف والشائع وهو أسلوب الشطرين أو أسلوب السطر في بعض الأحيان»[2]، وهذا ما يجعل المتلقي يتبع حركة الأسطر ويثير رؤيته البصرية.

---

[1] عاشورفني: **رجل من غبار**، ص 5.

[2] موسى ربابعة: **جماليات الأسلوب والتلقي (دراسة تطبيقية)**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 197.

مما يبدو أن التنويع في حركة البياض والسواد يعبر عن الحالة النفسية للشاعر في وصفه لذلك الرجل الغباري أو ذلك الملك الخائن، كما يسهمان في «التعبير عن عالم الذات وأحوالها ورغباتها، فالبياض ساحة لوجود خاص وضرب من الإيقاع النفسي، كما أن ثنائية البياض والسواد بهذه الطريقة تخلق التفاتا بصريا يقوم بكسر الملل وخلق لذة في التلقي».[1]

كما يلاحظ اعتماد الشاعر على الكتابة في أسفل الصفحة تاركا فضاء معتبرا في الأعلى، وهذا شيء غير مألوف وغير عادي بالنسبة للرؤية البصرية للمتلقي حيث يرحل بالقارئ لعالم آخر، فيبحث بنفسه عن تلك الخفايا ويبحث عن معنى المعنى.

أما في النموذج التالي:

«حينما تلتقي غيمتان على قدح
يتقاطع حزنان في فرح
وتطل على العمر نجمته الساطعة
تطير البلاد إلى أفق لا يرى
وتضيء السماوات بسمتك الرائعة!!». [2]

إن أول ما يلاحظ في المقطع السابق هو التناوب بين مساحات البياض والسواد، والتكاثف الحضوري للأفعال المضارعة الآتية: تلتقي، يتقاطع، تطّل، تطير، تضيء، التي توحي بالخلاص من الماضي والتفاؤل والتطلع للمستقبل وغد أفضل، أما مساحات البياض والسواد فتدل على التفاؤل تارة والتشاؤم تارة أخرى، ولربما الشاعر يفضل الصمت فيترك المساحة بيضاء للتعبير عن نفسها، وفتح المجال للقارئ لإتمام الفضاء الفارغ، وربما يعود أيضا إلى الانقطاع عن الكتابة لبرهة ثم العودة لإكمالها، فطول المقطع (السواد) يعبر عن طول الدفقة الشعورية والانفعال العاطفي للشاعر الذي يتطلع لمستقبل جميل، وقد جاء توظيفه لتقنية التناوب بين البياض والسواد حتى يتجسد النص للمتلقي تجسيدا بصريا يصل من خلاله إلى دلالات عميقة.

---

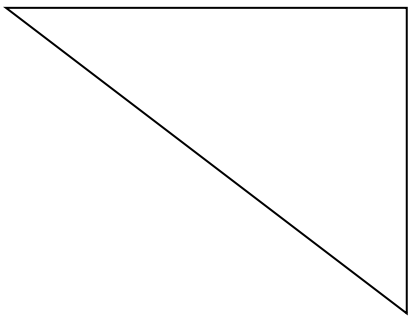
[1] عبد الناصر هلال: **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)**، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق ط1، 2009، ص 159.

[2] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 31.

ونجد في المقطع التالي نوعا آخر من الإيقاع البصري:

«قال لي:
مر بي حلزون ولم يلتفت إلى جهة
قلت يا حلزون لم العجله؟
داس خلق كثير على كبدي
ونمت في تراب يدي بتله
ثم جاء النّدى ...
والفراشات ...
والقتله».[1]

إن تأمل النص السابق حتما سيوجه الرؤية البصرية للمتلقي إلى رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه الثلاث، مما يفضي به إلى الشكل التالي:



بمعنى أن المتلقي سيكون إزاء مثلث قائم بقاعدة علوية، وتعد كلمة "القتلة" هي الكلمة المحورية فيه، وقد جاء استخدام تقنية المثلث ذي القاعدة العلوية لإنقاص الاهتمام بالناس الذين لاقى الرجل الغباري صدا وتجاهلا منهم، بدءًا بالحلزون، الخلق، بتلة، الندى، الفراشات، وصولا إلى القتلة وهذا حتى يبدي للمتلقي التناقص الدلالي ويشكل له إيقاعا بصريا.

وعليه يمكن القول أن ديوان "رجل من غبار" يغلب عليه البياض في أعلى الصفحات أكثر من السواد حيث يعمد الشاعر على المناوبة بينهما وبين السكوت والكلام «فإذا كان النطق في موضوعه من أشرف المعارف

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 35.

... فإن الصمت لا يختص به اللسان لكنه على القلب والجوارح كلها»[1]، ولربما كان هذا قصدا منه للإبحار بالقارئ إلى عوالم أخرى واستكناه الدلالات الخفية وفتح المجال لملء الفراغ وإكماله بما يناسب حالته الشعورية وما يتطلبه السياق العام ولهذا يعد البياض والسواد «مؤشرا على الحضور / الغياب، الكلام / الصمت، الامتلاء / الفراغ».[2]

II. علامات الترقيم:

تعد علامات الترقيم من أهم السّمات التي ميزت الشعر العربي المعاصر، لما تحمله في طياتها من دلالات ووظائف جديدة لم تعهدها من قبل، «فعلامات الترقيم دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري»[3]، كما تلعب دورا مهما في استثارة القارئ واستجابته.

بالعودة إلى ديوان رجل من غبار نجد أن الشاعر قد وظف مجموعة من علامات الترقيم المتنوعة المتمثلة في: علامة الاستفهام (؟)، علامة التعجب (!)، الشولتين (" ")، النقاط الأفقية المتابعة (...)، والنقطتين المتراكبتين(:)، لكل واحدة دلالتها حسب سياق النص.

لقد وظف علامة الاستفهام (؟) في عدة مقاطع من الديوان ومنها النموذج التالي:

«- من أنت؟
أعرفكم من قذارتكم
- أين تسكن؟؟
تحت المدينة ...
- من أي باب دخلت ؟؟».[4]

---

(1) عبد الرحمن تيبرماسين: مرجع سابق، ص 154.

(2) شادية شقرون: **سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010 ص 203.

(3) محمد الصفراني: **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950–2004)**،مرجع سابق، ص 200.

(4)عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 49.

بمجرد رؤية العين لعلامة الاستفهام يتبادر إلى ذهننا دلالة الاستفهام والسؤال، الذي تنتظر منه إجابة على السؤال، فالشاعر وظف علامة الاستفهام في هذه الأبيات وأجاب على تساؤلاته بطريقة غير مباشرة وخفية، تثير انتباه القارئ.

وقد وظف "عاشور فني" علامة الاستفهام بشكل متكرر في البيت الثالث والخامس ليدل على معاني التنبيه، لربما هو يستبدل بعلامة الاستفهام نبرة صوته الحزين، «ليسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في نبرة الصوت الاستفهامية الغائبة تسجيلا بصريا»[1]، ويخلف وراءه أثرا جماليا يجعله يحس بالتجربة لشعورية للشاعر.

أما في قوله:

«إلام تجيئون من كل صوب
وتمضون في كل صوب؟؟؟
وإلام أنا هكذا».[2]

اعتمد الشاعر في هذا المقطع في السطر الثاني على ثلاث علامات استفهام متابعة، لكنه لا يسأل بغرض الوصول إلى الإجابة بل هو يسأل نفسه وكأنه في حيرة ودهشة من أمره والحالة التي آل إليها، فالتوظيف المتكرر لهذه العلامة أحدث نوعا من الانفعال والتنبيه على الصعيد البصري للمتلقي وجعله يفتح أفق توقعاته ويبحث عن الدلالات الخفية.

أما بالنسبة لعلامة التعجب (!)فجاءت متناثرة بكثرة في مقاطع الديوان، وذلك تعبيرا عن حالته النفسية المتمثلة في الحزن والضياع والغربة، فجاء الغرض من استخدامها التعجب من الوضعية التي يعيشها الرجل الغباري بعدما خان الوطن والسلطة وظنها خائنة، فيقف يتحسر على أيامه وذكرياته السعيدة بين أهله وأحبابه وهذا بعد أن كان يتربع أعلى المناصب، ها هو اليوم يهيم في الشوارع بلا مأوى، وفي هذا الشأن يقول عاشور فني:

---

(1) محمد الصفراني: مرجع سابق، ص 213.

(2)عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 47.

«ضاقت الأرض من حوله فاتسع!

فتساقطت السموات على رأسه ... فارتفع!». [1]

الشاعر هنا يصور لنا واقعين متناقضين هما ضيق الأرض من حول الرجل الغباري وتساقط السماوات على رأسه في مقابل ارتفاعه، وقد جاء الغرض من استخدام الشاعر لعلامة التعجب إعطاء النبرة الحزينة لهذا المقطع المعبر عن حالة الرجل الغباري.

ونجد في المقطع التالي علامة التعجب مكررة:

«وفي قلبه نجمة لا تنام!!». [2]

إن توظيف الشاعر لعلامة التعجب في المقطع السابق قد ساهم في تمظهر إيقاع بصري دلالي يوحي بمعاني التنبيه والتعظيم السياقي للحدث والدهشة المستمرة في النفس، وهذا تعبيرا عن ذلك الضمير الحي الذي يؤرقه ولا يدعه يتذوق طعم النوم، وفي بيت آخر:

«وها أنا وحدي جماعه!!». [3]

جاء استخدام علامة التعجب هنا كذلك ليوحي بالتنبيه والتعظيم لذاته التي تمثل وحدها الجماعة.

في حين نجد النقاط الأفقية (...) تتواجد بكثرة في الديوان وغالبا ما تدل على الكلام المحذوف أو المنقطع أو انقطاع نفس الشاعر وتلعثمه، ومما يبدو أن الشاعر قد عمد إلى توظيف نقاط الحذف ليفتح أفق القراءة أمام المتلقي أو المتذوق، فيتركه يؤول كما يشاء، يقول "عاشور فني":

«فأغرق في الصمت ...

حتى افتضح». [4]

وقوله:

---

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 47.

[2] المصدر نفسه، ص 29.

[3] المصدر نفسه، ص 43.

[4] المصدر نفسه، ص 7.

«وأنا ...

خلسة أنزوج في المقبره!». [1]

نقاط الحذف في الأبيات السابقة تدل على الصمت وانقطاع نفس الشعر لبرهة ثم مواصلة الكلام بعدها، فسجل المتلقي إيقاعا بصريا وسمة من أهم سمات الأداء الشفهي.

كما نجد كذلك حضورا مميزا للنقاط المتراكبة (:) التي تسمى نقطتا التفسير، وقد استعملها الشاعر للتوضيح والتبيين، والتي كانت غالبا في موضوع القول، فبمجرد وقوع النظر على هذه العلامة الترقيمية، حتما سيحيلنا ذلك إلى قول أحد الأشخاص وهو ما قاله الرجل الغباري، فكان يسرد أهم الوقائع التي جرت معه حيث كان يوضحها ويفسرها، ومن النماذج التي وردت فيها نقطتا التفسير ما يلي:

«قال لي:

كتم القلب أوجاعه زمنا

ثم أجهش في حيدره

المباني عالية

والأماني منكسره

والملاعب واسعة

وأنا ...

خلسة أتزوج في المقبرة!». [2]

وفي مقطع آخر:

«ثم قال:

الوجوه التي كنت أعرفها

ها هي الآن تنكرني

والديار التي كنت اسكنها

---

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 9.

[2] المصدر نفسه ، ص ن.

ها هي الآن تسكنني
والقبور التي انفتحت هكذا ...
فجأة ...
لم تسع جثّة الوطن!». [1]

فالشاعر في المقاطع السابقة يشرح ويفسر أهم المحطات التي جرت معه، فيصف حالته النفسية الحزينة وما يعانيه من أوجاع مكتومة وأماني منكسرة، رغم ما حوله من مباني عالية، ثم يواصل التحدث عن إنكار وجفاء أقرب الناس إليه واشتياقه لنسمة دياره.

إن توظيف الشاعر لنقطتي التفسير في موضعها المحدد من خلال موضع القول وبعد فعله من طرف الرجل الغباري.

III. الصورة:

لا يقتصر الإيقاع في الشعر المعاصر على الجانب السمعي، بل يتعداه إلى الجانب المرئي (البصري) وذلك في محاولة من الشاعر لإثارة المتلقي واستجابته من خلال الصور والأشكال التي قد توحي بالحركة أو السكون فعلى حد تعبير أحد النقاد «نحن في عصر ثقافة ما بعد المكتوب، عصر الصورة والمجتمع الفرجوي»[2] حيث أصبح الشاعر المعاصر لا يكتفي بالتعبير عن حالته الشعورية بالكلمات والجمل، بل أعطى رؤية جديدة أضفت نوعا من الإيقاع البصري من خلال الصور المحملة بالدلالات العميقة.

من خلال وقوفنا على الفضاء المادي لديوان "عاشور فني" يتضح لنا تواجد بعض الصور ذات الدلالة الرمزية الموحية في تشكيل لعبة التبادل البصري بين النص الشعري والصورة على كامل الديوان أو ما يطلق عليه «النص التناظري ونعني به النص الذي يناظر الصورة بوصف مكوناتها في بنية اللغة التي تساوي بنيتها التخطيطية».[3]

---

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 10.

[2] قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)**، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2008، ص 23.

[3] محمد الصفراني: **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ص 76

يقول "عاشور فني":

«كان يضبط دقاته

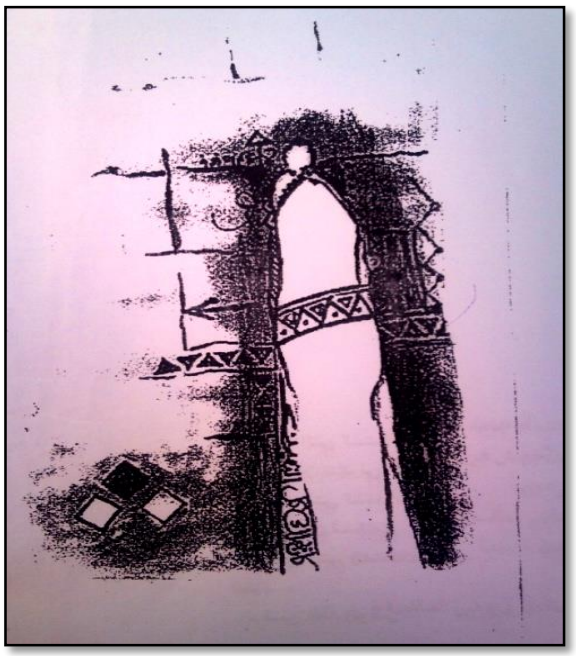
باتجاه الربيع

ويهيئ في دمه موطن الياسمين كان يملك كل اليقين

ثم عند أوّل برعم ورد

يضيع!!».[1]

إن المتمعن في المقطع السابق يجد الصورة التالية نسخة مناظرة له:



حيث نجد جسد الرجل الغباري يحيط به الغبار من كل الجهات، وهذه الصورة تمثل ذلك الملك الخائن الذي خان السلطة والوطن، لكنه يحاول تغيير وضعه والرجوع إلى ما كان عليه في الماضي وهذا ما مثله السهم في الصورة، حيث ترجم البيتين الأول والثاني من المقطع، ويبقى ذلك الرجل على يقين بأنه على حق وأنه في الطريق الصحيح، فتجد عبارة «كان يملك كل اليقين» متجسدة في الفضاء المادي لذلك الرجل، وكانت مكتوبة بخط اليد بشكل جميل، فجعلت المتلقي «يدخل حيز التشكيل البصري المفعم بالدلالات البصرية».[2]

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 12.

[2] محمد الصفراني: مرجع سابق، ص 115.

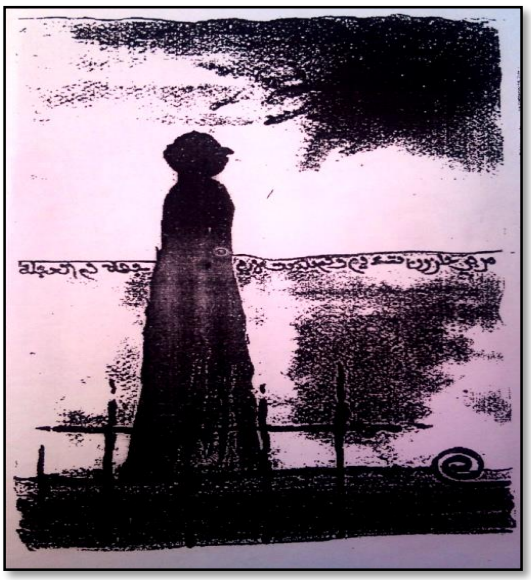
كما نعثر على صورة الدوامة متكررة في عدة صفحات في الديوان حيث نجدها في الصفحة التاسعة عشرة (19) قد احتلت فضاء معتبرا في الصفحة، والغبار يتناثر منها هنا وهناك، وتحتها البنايات والمنازل التي تعبر عن الديار التي كان يسكنها ذلك الرجل الغباري.

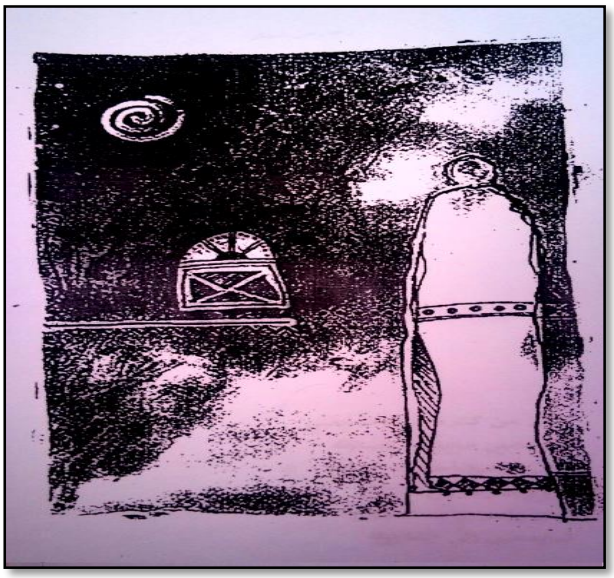
وهذه الصورة هي نسخة مناظرة للمقطع السابق لها:

«كان يرحل عن نفسه
ويفر إلى غابة الذاكرة
المسافة تأسره
كلما اجتاز دائرة
كبرت حوله الدائرة
فاستدار إلى نفسه
ورأى كيف تبتدئ الآخرة».[1]

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 18.

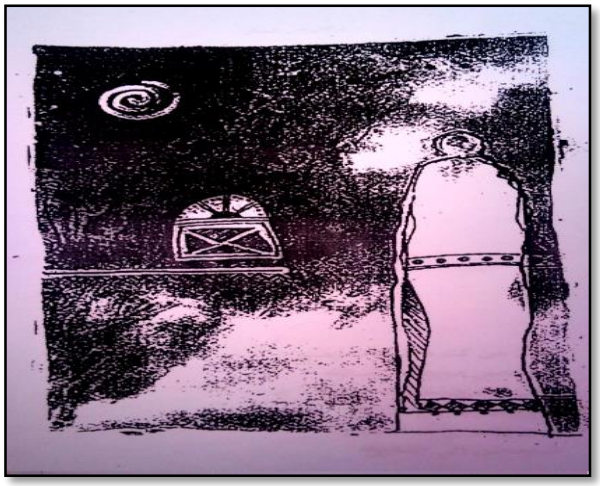
فالدوامة قد عبرت عن ماضيه وذكريات الزمن الجميل، لأنه كلما نسى شيئا من هذا الماضي عاد ليسترجع ويستذكر عدة أشياء من ذاكرته، وتعود تلك الدوامة لتتكرر في عدة صفحات:





ويبدو أن تكرار صورة الدوامة في الديوان يوحي لنا بأن ماضي ذلك الرجل الغباري لا يزال ملتصقا به ولم يذهب مع دوامة النسيان، بل بقي ظلا يتبعه أينما ذهب.

يظهر الرجل الغباري في إحدى الصور وهو في بياض تام (الصفحة ثلاثة وعشرون) (23)، وإلى جانبه شمعة أضاءت المكان قليلا، فيما جل الصورة أسود، وقد عبرت الصورة عن تزعمه للسلطة ثم خيانته لها، فتلك الشمعة هي السلطة التي أضاءت حياته ثم عند خيانتها وتخريب منصبه بيده أظلم المكان وهذه الصورة نسخة مناظرة للمقطع المقابل لها:



«قال لي:
هذه شمعتي سيدي
وأنا مطفأ في المقام
أنا أسست أندلسي بيدي
وأضأت دمي كوكبا في الظلام
ثم خربت أندلسي بيدي ...
فعليّ الرضا ...
وعليّ السلام».[1]

إن الصور المطبوعة في ديوان "رجل من غبار" لم تكن من إبداع الشاعر "عاشور فني" بل كانت صورا من إبداع الفنان "علي فوضيلي"، فكانت غاية الشاعر منها إضفاء نسخة مناظرة للنص الشعري، وجذب المتلقي ودفعه إلى التوسع بخياله في القراءة والتأويل بين فضاءين دلاليين هما فضاء نص الصورة وفضاء نص الشعر، ما ساهم في تقريب المعنى أكثر للمتلقي وإضفاء لمسة جمالية وإيقاعا بصريا له.

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 21.

2- المستوى التركيبي:

مما لا شك فيه أن الجملة تتكون من أجزاء وكلمات، وخلال النطق بهذه الأجزاء لا بد لنا من تقديم بعضها وتأخير البعض الآخر، هذا ما يطلق عليه ظاهرة التقديم والتأخير التي يصفها "عبد القاهر الجرجاني": «باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، ولا يزال يفترّ لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحوله اللفظ من مكان إلى مكان».[1]

وبهذا تعد ظاهرة التقديم والتأخير من أهم الظواهر الأسلوبية التي «يتجلى فيها انزياح التركيب وعلى وجه التحديد، إنها بشكل عام خرق لقانون رتابة الوحدات اللغوية، خرق ينتج علاقات جديدة، ويفتح آفاقا واسعة أمام المبدع والمتلقي أيضا».[2]

ويمكن الإشارة إلى الدواعي والأغراض التي تتطلب منا التقديم والتأخير:

1- «التشويق إلى المتأخر إذا كان المتقدم مشعرا بغرابة.
2- تعجيل المسرة أو المساءة للتفاؤل أو التطير.
3- كون المتقدم محط الإنكار والتعجب.
4- النص على عموم السلب أو سلب العموم.
5- تقوية الحكم وتقريره.
6- التخصيص.
7- التنبيه».[3]

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، نقلا عن فضل حسين عباس: **البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)**، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، ط12، 2009، ص 215.

(2) مسعود بودوخة: **الأسلوبية والبلاغة العربية (مقاربة جمالية)**، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص 134.

(3) فضل حسن عباس: مرجع سابق، ص 133-137.

1-التقديم والتأخير:

تعد ظاهرة التقديم والتأخير من أهم الظواهر التي تهتم بها الدراسات الأسلوبية، والتي تقوم على التغيير في بناء الجملة ومكوناتها، كما تلعب «دورا بارزا في إيصال المعنى المراد وتحقيق بلاغة الجملة من خلال إعادة توزيع الألفاظ بما يتناسب مع الدلالة المطلوبة لدى المتكلم والسامع»[1]، كما تتيح للمتلقي الوقوف على اللغة الإنحرافية للشاعر واكتشاف جمالياتها.

يمكننا فحص ظاهرة التقديم والتأخير في ديوان "عاشور فني" من خلال:

1-تقديم الجار والمجرور:

أول ما لفت انتباهنا في قراءة ديوان "رجل من غبار" ظاهرة التقديم والتأخير، التي برزت كثيرا خصوصا في تقديم شبه الجملة وذلك في أغلب مقاطع القصيدة نستهلها بالمقطع الأول الذي يقول فيه "عاشور فني":

«قهوة فاسده
دسها نادل لا يحب الزبائن
وعلى المائده
ملك في عباءة خائن
نسيته عروسته مرة واحده
في المنام
فطلق كل المدائن».[2]

إن جملة "على المائدة ملك في عباءة خائن" تتكون من شبه جملة "على المائدة" والتي تفيد الإخبار عن ذلك الملك المتجسد في عباءة الخائن، وهنا عمد الشاعر إلى التقديم ليضفي لنا بعدا جماليا على البيت الشعري وقد كان ينبغي أن يكون التركيب الأصلي لهذه الجملة "ملك في عباءة خائن على المائدة"، لكن الشاعر خرق اللغة العادية وقدم الجار والمجرور ليولي الاهتمام بالمائدة لا بالملك.

---

(1) مختار عطية: **التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، دط، دت ص 63.

(2) عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 5.

والشاعر قبل ذلك كان قد حدثنا عن القهوة الفاسدة والتي تحيلنا إلى فضاء مكاني هو المقهى، هذا المكان الشعبي الذي لا يليق بأمثال الملوك وأصحاب السلطة والمناصب العليا، وكما سبق وأشرنا إلى أن التقديم يفيد الاهتمام بالمقدم، ولو جاء في قول الشاعر "ملك في عباءة خائن" لأعطى الاهتمام إلى الملك المعروف بمكانته المرموقة بين الناس، لكن الشاعر فضل تقديم الجار والمجرور ليعطي اهتمام كبيرا للمكان بغض النظر عن الملك الخائن.

كما نجدها في المقطع التالي:

«كان في قلبه امرأة
لم يكن هو في قلبها
كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه
رجل لم يكن فيه قلب
فأغرق في الصمت ...
حتى افتضح».[1]

يتضح التقديم والتأخير في هذا المقطع الشعري من خلال تقديم شبه الجملة في "قلبه" على "المرأة"، وفي البيت الثاني كذلك قدم شبه الجملة في "قلبها" على "الرجل"، والأصل في الجملة الأولى أن تأتي "كانت امرأة في قلبه"وفي البيت الثاني "كان رجل في قلبها"، والغرض من هذا التقديم هو منح الاهتمام للمقدم وهو "القلب" على المرأة، فهذا الرجل الغباري أو الملك الخائن يهمه القلب كعضو وليس العواطف والمشاعر أكثر من المرأة في حد ذاتها، والمقصود بالمرأة هي السلطة التي قامت بالتخلي عنه، ونفس الشيء بالنسبة للجملة الثانية.

كذلك يتضح التقديم والتأخير في المقطع التالي:

«حينما مرت الزوبعة
سقطت أوجه ورؤوس
ولم تسقط الأقنعة
ثم دارت بنا الأرض دورتها

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 7.

فإذا النمل يحتل منذنة

وإذا الفيل يدخل في القوقعة».[1]

حيث نجد الشاعر يعمد إلى تقديم الجملة "ثم دارت بنا الأرض دورتها"، والأصل التركيبي فيها هو "دارت الأرض دورتها بنا"، ولعل المدقق جيدا في تقديم شبه الجملة يجد الغرض من هذا التقديم مرتبطا بأثر نفسي على الشاعر وهو دوران الزمن وانقلابه عليه، بعدما كان يحتل أعلى مراتب السلطة.

والجدول التالي يرصد تقديمات شبه الجملة وأصلها التركيبي:

تقديم وتأخير شبه الجملة	الجملة في صورتها الأصلية	الصفحة
1. على المائدة ملك في عباءة خائن	ملك في عباءة خائن على المائدة	05
2. في قلبه امرأة	امرأة في قلبه	07
3. يهيئ في دمه موطن الياسمين	يهيئ موطن الياسمين في دمه	12
4. عند تفتح أول برعم ورد يضيع	يضيع عند تفتح أول برعم ورد	12
5. تمر به امرأة فاتنة	امرأة فاتنة تمر به	16
6. عليّ الرضا وعليّ السلام	الرضا عليّ والسلام عليّ	21
7. حول برلين معركة حامية	معركة حامية حول برلين	26
8. أنا ها هنا في بلادي قتيل	أنا هنا قتيل في بلادي	26
9. كان من كثرة النكبات يغني	كان يغني من كثرة النكبات	27
10. مرّ بي حلزون	حلزون مرّ بي	35
11. نمت في تراب يدي بتلة	نمت بتلة في تراب يدي	35
12. بعد خمسين ألف سنة عاد يومي إلى نفسه	عاد يومي إلى نفسه بعد خمسين ألف سنة	39
13. وفي كل موت يجدده دمه الأول	يجدده دمه الأول في كل موت	44
14. يستعين على نفسه بالوجع	يستعين بالوجع على نفسه	47
15. على ثغرها وردة المستحيل	وردة المستحيل على ثغرها	49

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 59.

16. وأنا عند أهدابها قاتل أو قتيل	وأنا قاتل أو قتيل عند أهدابها	49
17. وبأعينهم تلمع الأسلحة	تلمع الأسلحة بأعينهم	56
18. في حروب اليمن لا تثق بالسيوف	لا تثق بالسيوف في حروب اليمين	58
19. ثم دارت بنا الأرض دورتها	دارت الأرض دورتها بنا	59
20. وعلى الوجنات الندى والأقاح	الندى والأقاح على الوجنات	62
21. في إثره يطلع الجلنّار	يطلع الجلنّار في إثره	71

2- تقديم الفاعل على الفعل:

تعددت أنواع وأنماط التقديم والتأخير في ديوان "رجل من غبار" بكامله، بما فيها تقديم الفاعل على الفعل، وسنحاول استحضاره في المقاطع التالية:

«الوجوه التي كنت أعرفها
ها هي الآن تنكرني
والديار التي كنت أسكنها
ها هي الآن تسكنني
والقبور التي انفتحت هكذا ...
فجأة ...
لم تسع جثة الوطن».[1]

نجد في المقطع السابق أن الفاعل تقدم بغرض إبراز المسند إليه "الوجوه" وتأخر الفعل "أعرفها" للدلالة على فعل الإسناد، وهذا يعطي اهتماما بالغا بالوجوه التي تمثل وجوه الناس الذين كان يعرفهم، وكان من المفترض أن يكون البناء النمطي للجملة "ها هي الآن تنكرني الوجوه التي كنت أعرفها".

أما في الجملة الثانية "الديار التي كنت أسكنها ها هي الآن تسكنني" فكان من المفترض أن يكون تركيبها الأصلي "ها هي الديار التي كنت أسكنها الآن تسكنني"، وهنا الشاعر عمد إلى تقديم الفاعل المتمثل في "الديار"

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 10.

لينبهنا ويلفت انتباهنا لهذا الفضاء المكاني العزيز على قلبه والذي كان يمثل مسكنه ومأواه، وأخّر الفعل "أسكنها" ليوضح لنا قيمة وأهمية هذا المكان الذي أصبح لا يفارق تفكيره.

كذلك في جملة "القبور التي انفتحت هكذا...فجأة لم تسع جثة الوطن"، قدم الفاعل "القبور" على الفعل "انفتحت"، وكان يفترض بالبناء النمطي أن يكون بهذا الشكل "لم تسع القبور التي انفتحت جثة الوطن" فالتقديم هنا جاء ليثير انتباه المتلقي لأنها لفظة جاءت في صيغة الجمع وتوحي بدلالة الموت والحزن، وهذا ما حقق شعرية البيت.

لقد جاء تقديم الفاعل على الفعل بغرض الإبراز والتشويق إلى ذكر المسند إليه، كما أن المخالفة في ترتيب بناء الجملة أضفى جمالية على لغة الشاعر.

3- تقديم الحال:

برزت ظاهرة تقديم الحال من خلال المقطع التالي:

«كتم القلب أوجاعه زمنا
ثم أجهش في حيدره
المباني عالية
والأماني منكسره
والملاعب واسعة
وأنا ...
خلسة أتزوج في المقبرة!» .[1]

يتقدم الحال في جملة "خلسة أتزوج في المقبرة"، وقد عمد الشاعر إلى تقديم الحال "خلسة"، «للاختصاص والتنبيه على هيئة صاحبه» [2]، حيث نبهنا الشاعر إلى الحالة الشعورية الحزينة والأوجاع المكتومة في قلب ذلك الرجل الغباري، فلفظة "خلسة" توحي لنا بالتلفت يمينا وشمالا وكأنه بذلك يتزوج خفية بعيدا عن أعين الناس.

---

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 7.

[2] مختار عطية: **التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص 32.

وفي مقطع آخر يقول "عاشور":

«كان حين يجئ الظلام
وتغيب المدينة في لجة الصمت
يفتح نافذة للحمام
فيغنّي ...
وفي قلبه نجمة لا تنام!».[1]

هنا يواصل الشاعر تنبيهنا إلى حالة الرجل الغباري، فيقدم جملة الحال "كان حين يجيء الظلام" التي بناؤها الأصلي "كان يفتح نافذة حين يجئ الظلام"، والتقديم هنا جاء ليبين لنا حالة هذا الملك الخائن للسلطة حين يحل الظلام ويعم الهدوء والسكون في المدينة، تأتيه الرغبة في الغناء، لأن ضميره حي ويؤنبه باستمرار.

إن الانحراف عن النمط المعتاد للجملة قد ساهم في خلق بعد جمالي وتأثير على نفس المتلقي، من خلال الاهتمام والعناية بالمقدم وإيصال رسالة المتكلم.

2- الوصل:

يعد الوصل شرطا من أهم الشروط الواجب توفرها في النص الأدبي وهو «يعني عند علماء المعاني عطف جملة على أخرى بالواو فقط من دون سائر حروف العطف الأخرى ».[2]

ويجب الوصل بين الجملتين في ثلاثة مواضع :

أ- إذا قصد إشراكها في الحكم الإعرابي.

ب- إذا اتفقا خبر أو إنشاء وكانت بينهما مناسبة تامة، ولم يكن هناك سبب يقتضي الفصل بينهما.

---

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 28.

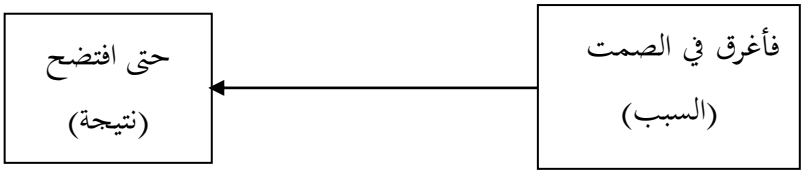
[2] عبد العزيز عتيق: **علم المعاني**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت،ص160.

ج- «إذا اختلفا خبر و إنشاء و أوهم الفصل خلاف المقصود »[1]، وقد يكون الوصل بين الجمل كما قد يكون بين المفردات والكلمات ويكون الواصل بينهما حروف العطف كالواو، الفاء، ثم، أم، أو، لكن، لا، بل ويتمظهر الوصل في عدة أبيات من ديوان "عاشور فني"، وفيما يأتي نقوم برصدها تباعا:

يقول عاشور فني في إحدى المقاطع :

«كان يلبس نظارتين ملونتين
ولم ير قوس قزح
كان يشرب كل الدوالي...
ولم تأته غيمة
أو فرح
كان في قلبه إمرة لم يكن هو في قلبها
كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه
رجل لم يكن فيه قلب...
فأغرق في الصمت...
حتى افتضح ».[2]

إن الوصل الذي اعتمده الشاعر في المقطع أعلاه، مزج فيه بين حرف الواو أو الفاء، كل جملة من هذه الجمل تستدعي حضور الأخرى، إذ أن جملة "كان يلبس نظارتين ملونتين" تفضي إلى الجملة التي بعدها "ولم ير قوس قزح"، كذلك جملة "كان يشرب كل الدوالي" تقضي إلى الجملة التي بعدها "ولم تأته غيمة" وكأن هذه الجمل المعطوفة هي نتيجة للمسبب في الجملة الأولى، أما في جملة "فأغرق في الصمت" أفضت إلى نتيجة و هي الفضح.



[1] علي الجارم ومصطفى أمين: **البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع)**، الدار المصرية السعودية، القاهرة، مصر، الطبعة الشرعية، 2004 ص 377.

[2] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص7

ف "الفاء" جاءت سببية أما "حتى" فأفضت إلى نتيجة حتمية، فضلا عن ذلك التتابع في السياق مما أدى إلى تحقيق الاتساق و الانسجام والتناسب والجمع بين الجمل.

وفي مقطع آخر يقول الشاعر:

« قال لي :
كتم القلب أوجاعه زمنا
ثم أجهش في حيدره
المباني عالية
و الأماني منكسرة
و الملاعب واسعة
و أنا...
خلسة أتزوج في المقبرة!».[1]

استخدم الشاعر في هذا المقطع حرف "الواو" والحرف "ثم"، إذ أن جملة "كتم القلب أوجاعه زمنا"تستدعي تتابعا في الكلام أو تستدعي جملة أخرى، لأن كتمان القلب للأوجاع يستدعي الإجهاش بالبكاء لعدم قدرته على التحمل أما في الجمل التالية:

«المباني عالية

والأماني منكسرة

والملاعب واسعة

و أنا...».[2]

فنجدها قد جمعت بين المعطوف والمعطوف عليه، و"الواو" هنا قد أفادت الجمع والاشتراك والاتصال بين معاني الجمل.

---

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

أما الوصل في المقطع التالي:

«كان يرحل عن نفسه
ويفر إلى غابة الذاكرة
المسافة تأسره
وتحرره الخطوة الآسره
كلما اجتاز دائرة
كبرت حوله الدائره
فاستدار إلى نفسه
ورأى كيف تبتدئ الآخره»[1]

فقد جاء مجسدا في حرف "الواو" في المقطع بكامله ليفيد التتابع لأن الشاعر بصدد سرد الأحداث التي وقعت لذلك الرجل الغباري، وهو هنا يربط بين الجمل المتعاطفة بحرف الواو ليكمل ويتابع سرد كل حدث وقع معه ما أضفى قيمة فنية وإيقاعا جماليا.

وفيما يلي ينوع الشاعر بين الحروف الثلاثة: «الواو، حتى، لكن»، يقول:

«كان يمشي كثيرا
ولكنه لم يصل
فتجاوز كل المحطات
سار على هامش العمر...
حتى اكتمل
فمشى خارج العمر
حتى انتهى!!...
واستمر الأمل».[2]

---

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص32.

فقد استخدم الشاعر حرف العطف "لكن"، فبعد المشي طويلا ثمة استدرك بـ "لكن" الذي«يقتضي وجود النفي أو النهي»[1]، فجاءت جملة النفي بأن ذلك الرجل الغباري لم يصل رغم مشيه الكثير، ثم يتابع الشاعر سرده للأحداث باستخدامه واوالعطف (فتجاوز كل المحطات) وفي الجملة:

سار على هامش العمر...

حتى اكتمل

وجملة:

فمشى خارج العمر

حتى انتهى!!....

جاء استخدام "حتى " ليبين لنا بروز الغاية وهي الاكتمال والانتهاء مما أضفي قيمة فنية جمالية على البيت الشعري.

نجد أن هذا الديوان لا يخلو مقطع منه أو بيت من حروف العطف خاصة "الواو" الذي تكرر كثيرا لذلك قمنا بذكر البعض منها في الجدول التالي :

أدوات الربط	الأبيات التي احتوت عليها	الصفحة
الواو	"حد السلاح وحدة الكفاف"	6
	كان فاتحة للرصاص وخاتمة للمطاف	6
	موجة الشط كاذبة... والمدى لا يحب العصافير	8
	والخطوط استقامت إلى آخر العمر والقلب أوشك يسقط في المنحى	8

[1] عشتار داود: **الأسلوبية الشعرية (قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل)**،مرجع سابق، ص136

	والديار التي كنت أسكنها هاهي الآن تسكنني	10
	والقبور التي انفتحت هكذا... فجأة...	10
	أمة قاعدة والأواني تطوف	11
	ويد واعدة خطفتها السيوف	11
	سأودعكم واحدا...واحدا وأودع نفسي وأدفنكم في قرارة كأسي	15
	والمدينة تسكر في الليل والليل مطفأة لوجوه الأحبة والأصدقاء	15
	قطط تتلصص بين الديار وديوك تصيح على قمة المزبله	17
	كان يرحل من نفسه ويفر إلى غابة الذاكرة	18
	المسافة تأسره وتحرره الخطوط الآسره	18
	كبرت حوله الدائره فاستدار إلى نفسه ورأى كيف تبتدئ الآخره	18
	أنا أسست أندلسي بيدي وأضأت دمي كوكبا في الظلام	21

	إلام تجيئون من كل صوب وتمضون في كل صوب ؟؟ وإلام أنا هكذا	25
	كان من كثرة النكبات يغني ويحصي صباباته الضائعة	27
	كان يجمع أحلامه الرائعة ويبعثرها في الرياح	27
	هو أطعمني من يدين بطعم العسل!! وهو علمني كيف أفتح كل صباح	30
	وهو عبأ ذاكرتي بالغيوم وأسلم روحي إلى مطر محتمل!!	30
	نسيته عروسته في المنام فطلق كل المدائن	5
الفاء	رجل لم يكن فيه قلب فأغرق في الصمت حتى افتضح	7
	وأدفنكم في قرار كأسي فتفيض المدينة بالملح والغرباء	15
	وتمر به امرأة فاتنة فيضيع الزبائن على أثرها!	16
	كبرت حوله الدائرة فاستدار إلى نفسه	18
	يفتح نافذة للحمام فيغني...	29

	في آخر الكأس فاهتز عرس الحداد	40
	أتركوا أثرا للنجوم لتعرفكم فتحدثني بمواقعكم	41
	ضاقت الأرض من حوله فاتسع! وتساقطت السموات على رأسه.....فارتفع!	47
	وهدانا لأديانا من جديد فصرنا بقدرته أمما... تقتفي أثر الأمم الغابره	64
	إن كانت الحرب كارثة فالسلام جريمة	66
حتى	فأغرق في الصمت... حتى افتضح.	07
	سار على هامش العمر حتى اكتمل فمشى خارج العمر حتى انتهى	32
	ظل يمحو وجود أحبته وهي تطفو على الماء حتى محا نصف وجه البلاد.	40
	وتلبد بالحزن، بالموت... حتى غدا فرحا دائما	47

	كان يملك كل اليقين ثم عند تفتح أول برعم ورد يضيع !!	12
	أنا أسست أندلسي بيدي وأضاءت دمي كوكبا في الظلام ثم خربت أندلسي بيدي...	21
ثم	ويبتسمون فأصافحهم ثم أسحب كفي كاملة غير منقوصة	50
	كان يلبس وجه الصباح ثم يمضي إلى الفاجعة	27
	ونمت في تراب يدي بتله ثم الندى... والفراشات....	35

لقد اعتمد الشاعر ظاهرة الوصل كثيرا في ديوانه، حيث نجده قد اعتمد حرف "الواو" كرابط أساسي، فبلغ عدد تكراره مائة وأربعة وثلاثين (134) مرة والذي اعتمده بغاية التسلسل والربط والعطف، حيث أضفت نوعا من الاتساق والانسجام بين الجمل خاصة، إذ لا نكاد نعثر على الوصل بين المفردات في كامل الديوان، فيما كانت أدوات الربط الأخرى قليلة مقارنة بالواو، فنجد حرف "الفاء" قد تكرر أربعة وعشرون (24)مرة، الذي أفاد الترتيب والتعقيب بالإضافة إلى الحرف "حتى" الذي تكرر ثمان مرات (8) والتي وظفها الشاعر لبلوغ النتيجة وتحقيق غايته.

لعل هذا التنويع في حروف العطف الذي اعتمده الشاعر في ديوانه، والذي يعد أهم الركائز الأساسية لظاهرة الوصل في الدراسات الأسلوبية قد استخدمه للربط بين الجمل التي عمل فيها على سرد تتابع الأحداث والوقائع التي جرت مع الرجل الغباري فشكلت لنا أسلوبا بلاغيا جماليا، تكمن شعريته في التناسب بين الجملتين سواء كانت اسميتين أو فعليتين، فيترك إيقاعا على نفسية المتلقي لا يتحقق إلا بأدوات الربط السالفة الذكر.

III- المستوى البلاغي:

ينضوي النص الشعري على أساليب بلاغية وصور شعرية وجمالية تمثل لازمة من لوازمه وإحدى الركائز الأساسية فيه، ومما لا شك فيه أن الشاعر يستغل هذه الصورة الفنية ليعبر عن أفكاره وأحاسيسه وتصوراته وأحواله الغامضة التي لا يمكنه الإفصاح عنها و التعبير عنها بشكل مباشر.

تمثل الصورة في الشعر «الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ و العبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والمقابلة والتجانس .... وغيرها من وسائل التعبير الفني».[1]

وقد احتوى ديوان عاشور فني خصوبة عالية من الاستعارة والكناية والبديع التي ساهمت في بناء العالم الكلي التخييلي للقصيدة، وسنحاول فيما يلي رصدها تباعا:

1- **الإستعارة**: يشير تعريفها اللغوي إلى «رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر يقال استعار فلان سهما من كنانته: رفعه و حوله منها إلى يده» [2]، أما تعريفها الاصطلاحي فيذهب إلى أنها:

« 1- ضرب من المجاز اللغوي علاقته المشابهة دائما بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.

2- وهي في حقيقتها تشبه حذف أحد طرفيه.

3- تطلق الاستعارة على استعمال اسم المشبه به في المشبه، فيسمى المشبه به مستعارا منه، والمشبه مستعارا له، واللفظ مستعارا.

4- وقرينة الاستعارة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي قد تكون لفظية أو حالية».[3]

تتجلى الاستعارة في مقاطع عديدة من الديوان نأخذ من بينها النماذج التالية:

النموذج الأول: نجد الاستعارة في قوله:

«كان في صمته

---

[1] عبد القادر القط: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، دار النهضة، بيروت، ط2، 1981، ص 392.

[2] عبد العزيز عتيق: **علم البيان**، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، دط، د ت، ص 167.

[3] المرجع نفسه، ص 175.

جدولا لم تسعفه الضفاف».[1]

هنا الشاعر يسند الصمت إلى "الجدول"، فيذكر المشبه المتمثل في "الجدول" ويحذف المشبه به "الرجل الغباري"، وأبقى قرينة دالة عليه وهي الفعل "تسعفه" على سبيل الاستعارة المكنية.

إذن فالشاعر هنا أسند الصمت إلى الجدول و المقصود هو الإنسان (الرجل الغباري)، حيث اتخذ من الاستعارة وسيلة للتعبير والتصوير فشخّص لنا المادي في صفة الإنسان.

لقد عمد الشاعر إلى هذه الاستعارة حتى يبين لنا حالة الصمت التي وصل إليها هذا الرجل الغباري، فاستعار لفظة "الجدول" للدلالة على الهدوء والسكون، الذي لم تسعفه الضفاف، وكأنه يريد أن يوصل لنا حالة السكون والصمت التي كان عليها الرجل الغباري، وهذا ما أعطى البيت الشعري معنى جماليا سحريا ورونقا يذهب بالقارئ للبحث عن دلالات ومعاني جديدة.

1- المشبه الماثل ⟵ الجدول.

2- المشبه الغائب ⟵ الرجل الغباري.

3- إشارة ⟵ لم تسعفه الضفاف.

النموذج الثاني: تبرز الاستعارة في قول الشاعر:

«فأعرق في الصمت....

حتى افتضح».[2]

وظف الشاعر في هذا المقطع استعارة تصريحية، حيث نجده قد ذكر المشبه به "الرجل الغباري" وحذف المشبه المتمثل في "البحر أو الماء"، وأبقى لازمة من لوازمه وهي الفعل "أغرق"، وذلك في محاولة منه لإبراز استمرارية هذا الصمت لدرجة الوصول بالرجل الغباري حدّ الغرق، فهذه الصورة الشعرية بينت لنا الحالة النفسية القارّة التي يعاني منها الرجل الغباري، بعد الانهيار الذي حل به و فقدانه للأهل و الأحبة و الديار، ما أدى إلى رسم صورة شعرية أكثر إيحائية على نفسية المتلقي بحيث تذهب به بعيدا.

---

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص6.

[2] المصدر نفسه، ص 7.

1- المشبه الماثل ⟵ الرجل الغباري.

2- المشبه الغائب ⟵ البحر و الماء.

3- إشارة ⟵ فأغرق.

النموذج الثالث: تتجلى الاستعارة في قوله:

«كتم القلب أوجاعه زمنا».[1]

في هذه الصورة الشعرية، يسند الشاعر الفعل "كتم" لغير فاعله وهو في الحقيقة يكون للإنسان، فنجده قد ذكر المشبه "القلب"، وحذف المشبه به وهو ذلك الرجل الغباري، وترك لنا لازمة لفظية "يكتم" على سبيل الاستعارة المكنية فنظرا للحالة الأليمة التي يعيشها الرجل الغباري من حزن وألم، فإن القلب لم يعد قادرا على تحمل تلك الأوجاع مما أدى به إلى الإجهاش في البكاء، فجاءت الاستعارة لتشخص لنا المادي في صفة الإنسان فأضفت عليها صورة شعرية وأثرا جماليا جعلنا نحس بالتجربة الشعورية للشاعر.

النموذج الرابع: تبرز الاستعارة في قوله:

«وأدفنكم في قرارة كأسي».[2]

شبه الشاعر الكأس "بالمقبرة" التي تستوعب الجثث، فنجد المشبه به "الناس" وترك لازمة من لوازمه وهي الفعل "أدفنكم"، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية حتى يبرز لنا توديع من حوله وجعلهم في عداد الموتى، فهذه الاستعارة جاءت صادقة في التعبير عن المعنى المراد تشبيهه والوصول إليه وهو الإنكار والجفاء الذي لقيه من طرف أهله وأقرب الناس إليه، فعملت هذه الصورة الشعرية على تحريك العواطف والوجدان والخيال ليكون تأثيرها بالغا في نفسية المتلقي.

---

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص15.

النموذج الخامس:

«يصغرون ...

كلما كبر الزمن...».[1]

من خلال هذه الصورة الشعرية، نجد أن الشاعر يسند الفعل "كبر"لغير فاعله وهو الزمن، فيذكر المشبه به المتمثل في "الزمن" ويحذف المشبه"الإنسان" حيث ترك لنا لازمة من لوازمه وهو الفعل "كبر" على سبيل الاستعارة التصريحية، إذن فالشاعر قد أنس الزمن، فجعل للتعبير حسا جماليا يفتح أفق التخيل وتعدد الإيحاءات للمتلقي.

والجدول التالي يبين لنا أهم الإستعارات التي وردت في الديوان.

الاستعارة	نوعها	الصفحة
1- ضيعت عمرا وراء رذاذ الجفون	تصريحية	ص8
2- الأواني تطوف	مكنية	ص11
3- يهيء في دمه موطن الياسمين	مكنية	ص12
4- فيضيع الزبائن في أثرها...	تصريحية	ص16
5- وفي قلبه نجمة لا تنام	مكنية	ص29
6- إنه القمح رافقني مند يوم الأزل	مكنية	ص30
7- ذهبا وزغاريد راقصة في المدى	تصريحية	ص30
8- وضفائر مفروشة للحجل	مكنية	ص30
9- وتطل على العمر نجمته الساطعة	مكنية	ص31
10- تطير البلاد إلى أفق لا يرى	مكنية	ص31
11- ونمت في تراب يدي بتله	مكنية	ص35
12- حتى محا نصف وجه البلاد	مكنية	ص40
13- وفؤادي إلى وطن المستحيل	مكنية	ص42
14- لم تخفني البشاعة	تصريحية	ص43

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 46.

15- كلما كبر الزمن	تصريحية	ص46
16- وهو يحرس أحلام البشر	مكنية	ص48
17- غير الجبال التي التحقت بالرجال	مكنية	ص57
18- يأتون من فوهات البيوت	مكنية	ص60
19- أمهات يلدن ملائكة	مكنية	ص60
20- الشوارع تقتحم الناس	مكنية	ص63
21- زغرودة تعلن العرس	تصريحية	ص63
22- والدم يفتتح المهرجان	تصريحية	ص63
23- وأحرر ماحسبوا من دمي في البنوك	تصريحية	ص66
24- وكما يهتدي الحائرون بنجمتهم	مكنية	ص67
25- يزرع الحلم في الشرفات	تصريحية	ص71

عمد الشاعر في ديوانه إلى توظيف الاستعارة بنوعيها التصريحية والمكنية، فنلحظ طغيان الاستعارة المكنية على التصريحية، وذلك في محاولة منه لإضفاء إيحاءات وقيم دلالية تفتح أفق التوقع والتخييل للمتلقي، وذلك على اعتبار أن «التخييل في جانبه الإيحائي بما يحمل من إثارة وجدانية يمكن أن يمثل جوهر الصورة الشعرية».[1]

هذه الأخيرة تعزز المعني وتجذب المتلقي وتفتح أبواب التأويل له، لأنه كلما كانت الصورة الشعرية غامضة كلما زاد تأثيرها في المتلقي بالاستجابة.

2- الكناية:

استخدم الشاعر الكناية في ديوانه، وذلك ليدفع بالمتلقي إلى التعمق في الدلالات، فمن مفاهيمها أنها «لفظ: أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ كقولك: فلان طويل النجاد، أي طويل القامة». [2]

وتنقسم الكناية إلى ثلاثة أقسام وهي:

---

[1] يوسف أبو العدوس: **التشبيه والاستعارة**، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007،ص97.

[2] الخطيب القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)**، تح، عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، دب، ط1، 1996، ص365.

1- «المطلوب بها غير صفة ولا نسبة (كناية عن موصوف)

2- المطلوب بها صفة وهي ضربان قريبة ، بعيدة

3- المطلوب بها نسبة».[1]

أثناء دراستنا لديوان عاشور فني وجدنا الكناية ظاهرة في مقاطع عديدة نذكر بعضا منها:

«نسيته عروسه مرة واحدة

في المنام

فطلق كل المدائن».[2]

ففي البيت "نسيته عروسته مرة واحدة"، وهي كناية عن صفة وتعبر عن شدة اللامبالاة والتهور والمقصود بهذه العروس السلطة الذي خانها ثم ظنها خائنة، وعلى إثرها طلقته كل المدائن وما فيها من سكان وأهل وأصدقاء، وهذه الكناية جعلت المتلقي يذهب بخياله إلى عالم الدلالات الخفية، ويبحث عن المعنى الباطن والذي عمد الشاعر إلى توظيفه لتحقيق الجمالية الشعرية لنصه.

ونجد الكناية في مقطع آخر من الديوان وهو:

«قال لي:

كتم القلب أوجاعه زمنا

ثم أجهش في حيدره

المباني عالية

والأماني منكسره

والملاعب واسعة

وأنا...

خلسة أتزوج في المقبره!». [3]

---

[1] الخطيب القزويني: مرجع سابق، ص 366-371.

[2] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص5.

[3] المصدر نفسه: ص9.

احتوى هذا المقطع على كنايتين وهما "ثم أجهش في حيدره"، "والأماني منكسره"، وكلاهما كناية عن صفة فالأولى كناية عن البكاء نتيجة فقدان هذا الملك الخائن للمركز الذي يحتله "السلطة"، في حين جاءت الأخرى كناية عن عدم تحقيق مبتغاه في كل مرة، فهاتان الكنايتين لا يمكن فهمهما مباشرة إلا بعد تشغيل مخيلة القارئ للبحث عن معناها الخفي.

كما تجسدت الكناية في أبيات أخرى من الديوان وهذا مانلمسه في قول الشاعر:

«والقبور التي انفتحت هكذا...
فجأة...
لم تسع جثة الوطن!». [1]

وظف الشاعر في هذا المقطع كناية عن صفة وهي كثرة الموتى والجثث، فنظر للكمّ الهائل لعدد الموتى فإن المقبرة لم تعد تسع تلك الجثث.

وفي مقطع آخر جاء قول الشاعر:

« قهوة واحدة
لجميع الضيوف
أمة قاعدة
والأواني تطوف
ويد واعدة
خطفتها السيوف».[2]

احتوى هذا المقطع على كناية واحدة "أمة قاعدة" وهي كناية عن صفة وهي الخذلان وعدم النصرة، حيث أصبحت هذه الأمم غير قادرة على مواجهة الظلم الذي يسلط عليها من قبل السلطات والرؤساء.

---

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص10.

[2] المصدر نفسه: ص11.

يقول الشاعر أيضا:

«كان يرحل عن نفسه
ويفر إلى غابة الذاكرة».[1]

تجسدت الكناية في البيت الأول وهي كناية عن العودة والحنين إلى الذكريات الجميلة والسعيدة والأيام التي كانت تملأها البهجة والسرور وسط الأحباب والأصحاب.

يقول الشاعر:

«هو من عبأ ذاكرتي بالغيوم
وأسلم روحي إلى مطر محتمل!!». [2]

وظف الشاعر في البيت الأول كناية عن صفة وهي الأوهام التي كان يعيشها الرجل الغباري في ظل اعتناقه للسلطة وفترة حكمه التي كان يشوبها الزيف.

وجاءت الكناية في أبيات أخرى وهي:

«وسأشهد للأرض ...
تحمل ماء وطينا
وترفع قامتها للسماء». [3]

هنا الشاعر وظف كناية عن صفة وهي الشموخ والعلو والعظمة، حيث كان يعتبر نفسه فوق الناس وفي أعلى المراتب أثناء فترة حكمه.

ولقد أجملنا باقي الكنايات في الجدول التالي والتي كانت كلها كناية عن صفة.

---

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص18

[2] المصدر نفسه، ص45

[3] المصدر نفسه، ص ن.

الكناية	شرحها	نوعها	الصفحة
1- أسحب كفي كاملة غير منقوصة	كناية عن الثقة بالنفس	صفة	50
2- وبأعينهم تلمع الأسلحة	كناية عن الخوف والرهبة	صفة	56
3- وإذا الفيل يدخل القوقعة	كناية عن العاقبة الوخيمة والجزاء المستحق لكل متسلط ظالم	صفة	59
4- إنها الحرب تطبخ في زيتنا	كناية عن نشوب الحرب في كل مكان في البلاد	صفة	60
5- وأفسد مازينوا فوق جمجمتي من وليمة	كناية عن أن الاستعمار يقضي على كل آمال أي شعب من الشعوب	صفة	66
6- مثلما يفرح الحبشي بحبة قمح ويحتفل العربي بقطرة ماء	كناية عن شدة الحاجة إلى هذه المواد الضرورية وقت الحرب	صفة	67
7- وكما ينتشي الغائبون إذا استنشقوا نسمة الأمل والأصدقاء	كناية عن الشوق والحنين إلى الأصل والأحبة	صفة	67

إن الصورة الكنائية التي وظفها الشاعر في ديوانه قد كان لها وقع جمالي على المتلقي فخاطبت خياله وذهبت به إلى بحر الدلالات العميقة والإيحاءات حيث جعلت المتلقي يقوم بعملية تحليلية للتفريق بين المعنى الباطن والمعنى الظاهر فوصل إلى المتلقي في حالة ذهول وإثارة، كما أضفى نغمة موسيقية ورونقا على أبيات القصيدة.

3- البديع:

يمثل الجناس والطباق والسجع أهم المحسنات البديعية في النص الشعري التي تسهم في توضيح المعنى وإيصاله للمتلقي، كما تضفي صورة فنية جمالية على القصيدة، وسنحاول فيما يلي رصدها تباعا:

3-1- الجناس:

يكون الجناس بين «لفظتين وهو تشابههما في اللفظ» [1]، أي أن يكون بين اللفظتين توافق في الشكل فقط واختلاف في الدلالة وينقسم الجناس إلى نوعين هما:

«**جناس تام:** وهو أن يتفقا في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها، ترتيبها.

جناس ناقص: وهو إذا اختلفا في أعداد الحروف فقط سمي ناقصا».[2]

جاء الديوان حافلا بالجناس خاصة منه الناقص وذلك في عدة مقاطع نذكر منها ما يلي:

«حدّ السلاح
وحدّ الكفاف».[3]

اعتمد الشاعر في هذا المقطع على الجناس الناقص بين لفظتي "السلاح" و"الكفاف"، فجاء الغرض من توظيفه إعطاء النص الشعري بعدا جماليا، حيث أضفى نغمة موسيقية على أذن السامع، من خلال تشابه الأصوات وترتيبها، ما أعطى صوتا رنانا ساهم في بروز صورة جمالية للمقطع الشعري، كما يظهر في قوله:

«المباني عالية
والأماني منكسرة».[4]

نجد في هذا المقطع جناسا ناقصا بين لفظتي "المباني" و"الأماني"، فكان لهاتين الكلمتين وقع جميل على أذن السامع من خلال إطرابها وتحقيق المتعة للمتلقي.

وفي مقطع آخر:

---

(1) الخطيب القزويني: مرجع سابق، ص 431.

(2) المرجع نفسه، ص ن و434.

(3) عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 6.

(4) المصدر نفسه، ص 9.

«كان يرحل عن نفسه
ويفرّ إلى غابة الذاكره
المسافة تأسره
وتحرره الخطوة الآسره
كلما اجتاز دائره
كبرت حوله الدائره
فاستدار إلى نفسه
ورأى كيف تبتدئ الآخره».[1]

في هذا المقطع نجد حضورا قويا للجناس، وذلك بين الألفاظ التالية: "الذاكره" "الآسره" وبين "الدائره" و"الآخره"، حيث يتضح لنا التشابه في أعداد الحروف وطريقة النطق بها وهيئاتها، رغم اختلاف دلالاتها، فتحققت جمالية الجناس من خلال إضفاء الإيقاع والنغم الموسيقي الذي يكون وقعه جميلا على نفسية المتلقي، ما أضفي عليه رونقا موسيقيا وصورة فنية جمالية.

كما يتمظهر الجناس في المقطع التالي:

«بعد خمسين ألف سنة
عاد يومي إلى نفسه
بملامحه نفسها
بملامحه وبأعلامه
وهزائمه المعلنه
بحلاوة أوهامه
وبأحلامه المثخنه
عاد يومي إلى نفسه
مثلما مرّ
من بعد خمسين ألف سنة
جثة منتنه».[2]

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 18.

[2] المصدر نفسه، ص 39.

وذلك من خلال عدة ألفاظ منها "ملامحه" و"ملاحمه"، "أعلامه" و"أوهامه"، "المعلنة" و"المثخنة"، التي تتشابه في عدد الأحرف، غير أنها تختلف في الدلالات، وهذه المفارقة الدلالية هي التي أثارت انتباه المتلقي وأضفت شعريتها على المقطع والبنية الكلية للقصيدة.

وفيما يلي حاولنا رصد الجناس تباعا وحسب ورودها في الديوان:

الجناس	نوعه	الصفحة
1. حدّ – حد	تام	6
2. السيّوف – الضيّوف	ناقص	11
3. فاتنة – خائنة	ناقص	16
4. الزلزلة – المزبلة	ناقص	17
5. عليّ – عليّ	تام	21
6. جميل – قتيل	ناقص	26
7. عويل – طويل	ناقص	42
8. البشاعة – الجماعة	ناقص	43
9. بدّلوا – عدّلوا	ناقص	44
10. الوثن – الوطن	ناقص	46
11. الجميل – المستحيل	ناقص	49
12. قاتل – قتيل	ناقص	49
13. جبهتي – جبهتين	ناقص	51
14. يبكي –يبكي	تام	51
15. كرّت – فرّت	ناقص	57
16. سقطت – تسقط	ناقص	59
17. دارت – دورتها	ناقص	59
18. أمما – الأمم	ناقص	64

من خلال هذا الجدول نلاحظ طغيان الجناس الناقص على الجناس التام، لإحداث المفارقة بين الألفاظ، لأنه كلما كانت المفارقة بين الألفاظ كلما زادت جماليتها وقيمتها الفنية، فنأخذ مثلا اللفظين "الجميل" و"المستحيل"، حيث يتضح لنا جليا المفارقة الدلالية بين اللفظتين، فلفظة "الجميل" تدل على الذكريات السعيدة والجميلة التي مرت على الرجل الغباري، كما تدل أيضا على الموجود، في مقابل لفظة "المستحيل" التي تشير إلى الأشياء التي يمكن

تحقيقها وهي العودة إلى ذكريات الزمن الجميل ولربما هي العودة إلى منصبه الذي احتله يوما، كما توحي على اللاموجود، أمّا الجناس بين اللفظتين "فاتنة" و"خائنة"، فهناك مفارقة دلالية بينهما، إذ تشير لفظة "فاتنة" إلى الجمال والاستحسان، ولربما هي إشارة إلى السلطة التي كانت تفتنه وتغريه، في مقابل لفظة "خائنة" تدل على عدم الوفاء لهذه السلطة.

وعليه يمكن القول أن الجناس «يقوم في شقه الصوتي على مبدأ التناسب، ويقوم في شقه الدلالي على المفارقة الدلالية، وبذلك جمع بين التشاكل والتباين معا، وهذا هو سرّه الجمالي وقيمته الفنية»[1]، كما أنّ له أثر على أذن المتلقي من خلال إضفاء جرس موسيقي «وتحقيق التناسب والائتلاف بين الألفاظ المتجانسة بما يرافقه من تجاوب موسيقي يطرب الأذن، وإحداث المفارقة الدلالية من خلال اختلاف المعنى بين تلك الألفاظ».[2]

مما لا شك فيه أنّ الجناس من أهم الحسنات البديعية التي عني بها البلاغيون وذلك لكونه يترك أثرا في نفسية المتلقي ويجعله يرغب في سماع المزيد، كما يجعله يبحث عن المعنى غير المتكشف وغير الظاهر، وهذا هو مكن جماليته وفنيته.

3-2- الطبّاق:

يعد الطباق من المحسنات البديعية اللفظية ويعني «الجمع بين الشيء وضده في الكلام وهما قد يكونان اسمين نحو ﴿هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ﴾ [الحديد، 3]، ﴿وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ﴾ [الكهف، 18]، أو فعلين نحو: ﴿هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى﴾ [النجم، 43]، ﴿ثُمَّ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيَا﴾ [الأعلى، 13]، أو حرفين مختلفين نحو:﴿وَمَنْ يُضْلِلِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ﴾ [الرعد، 33]، ونحو:﴿ أَوَمَنْ كَانَ مَيتًا فَأَحْيَيْنَاهُ﴾ [الأنعام، 122]».[3]

اعتمد الشاعر في ديوانه على الطباق كنوع آخر من أنواع البديع، ليسهم في توضيح صور المعاني وتفسيرها، ويجذب المستمع ويسهل له استيعاب المعاني، فنجده في قوله:

«كان فاتحة للرّصاص

---

[1] مسعود بودوخة: **الأسلوب والبلاغة العربية(مقاربة جمالية)**، مرجع سابق، ص 192.

[2] علي الجندي: **فن الجناس**، نقلا عن مسعود بودوخة، المرجع نفسه، ص ن.

[3] السيد أحمد الهاشمي: **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2002، ص 303.

وخاتمة للمطاف».[1]

يتجلى الطباق هنا بين كلمتي "فاتحة" و"خاتمة" وهو طباق الإيجاب، وذلك في محاولة الشاعر لتوضيح وشرح المعاني، فمن خلال هذه المفارقة اتضح لنا التناقض بين المعنيين واقتربت الصورة أكثر للمتلقي.

كما نجده أيضا في قوله:

«ثم قال:
الوجوه التي كنت أعرفها
ها هي الآن تنكرني
والدّيار التي كنت أسكنها
ها هي الآن تسكنني».[2]

يظهر لنا الطباق بين اللفظتين "أعرفها" و"تنكرني"، وهو طباق الإيجاب، وقد ساهم هذا الطباق في إبراز المعنى وتقويته، وهذا ما زاد القصيدة فعالية وجمالا بالإضافة إلى قوله:

«أنا أسست أندلسي بيدي
وأضأت دمي كوكبا في الظلام
ثم خربت أندلسي بيدي...».[3]

إن الطباق هنا يتجلى بين الفعلين "أسست" و"خربت" وهو طباق الإيجاب، مما أعطى للقصيدة وضوحا وفهما، لأن المتناقضات تسهم في إيصال المعنى وإيراده وهو ما أضفى على القصيدة رونقا وجمالا.

ويظهر أيضا في قوله:

«ثم قال:
حينما تلتقي غيمتان على قدح
يتقاطع حزنان في فرح».[4]

---

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 6.

[2] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 10.

[3] المصدر نفسه، ص 21.

[4] المصدر نفسه، ص 31.

فالطباق بين الكلمتين "حزنان" و"فرح" هو طباق الإيجاب، وقد استخدم الشاعر هذا التضاد بغاية التوضيح والشرح، وكان له أثرا واضحا على نفسية المتلقي وذلك لكون الرجل الغباري يعاني من حالة نفسية حزينة وفي داخله شيء من التفاؤل والفرح، لذلك منحت هذه المفارقة للمتلقي شرحا وتوضيحا للحالة النفسية التي يعيشها الرجل الغباري، كما أضفت عليها صورة فنية جمالية.

وفيما يلي سنحاول رصد أهم الطباقات التي وردت في الديوان:

«"وحيدا" ≠"جماعة"، "ضاقت" ≠"فاتسع"، "مغلقة" ≠"منفتحة"، "واقفة" ≠"منبطحة"، "تتراجع" ≠"تتقدم"، "يجيئون" ≠"يذهبون"، "انتصار" ≠"هزيمة"، "السلم" ≠"الحرب"».[1]

وننتهي إلى القول أن المحسنات البديعية بأنواعها (السجع، الجناس، الطباق) التي أوردها الشاعر في ديوانه، قد أسهمت في رسم صورة فنية للمتلقي، وإطراب أذن السامع من خلال الموسيقى التي خلفتها داخل بنية القصيدة، فجعلت المتلقي يواصل قراءتها إلى نهايتها.

[1] عاشور فني: **رجل من غبار**، ص 43-66.

خاتمة

خاتمة:

من خلال تقديم دراستنا الأسلوبية لديوان "رجل من غبار" لـ"عاشور فني" اتضحت لنا عدّة نتائج نجملها فيما يلي:

– الأسلوبية علم أو منهج يدرس النصوص الأدبية انطلاقا من نسيجها اللغوي وصولا إلى قيمتها الفنية الجمالية.

– هناك فروق بين الأسلوب والأسلوبية، فالأسلوب وصف للكلام وطريقته، أما الأسلوبية فهي منهج له قواعده وأسسه في اكتشاف الوظيفة الفنية للغة النصوص.

– تباينت تعريفات الأسلوب بين الاختيار والانحراف والإضافة وكلها تعريفات أسهمت في اكتشاف وقراءة النص الأدبي والبحث عن قيمته الجمالية.

– هناك علاقة وطيدة بين الأسلوبية والبلاغة، وذلك من خلال اعتمادها اللغة كمنطلق للتحليل فنجد "علم المعاني" من أهم علوم البلاغة تعلقا واتصالا بالدراسة الأسلوبية.

– يتفق الدرس البلاغي والدراسة الأسلوبية في إجراءات التحليل الأسلوبي في المستوى التركيبي خصوصا في مسألة التقديم والتأخير، إذ أنّ أي تغيير في البناء التركيبي للجملة يؤدي إلى تغيير في الدلالة، فتبقى الأسلوبية هي الوريث الشرعي للبلاغة أو البلاغة الجديدة لإضافتها قوانين وأسس في الإدراك الجمالي للأدب.

– جاء ديوان "رجل من غبار" حافلا بظاهرة التكرار التي تعد من أهم الظواهر الأسلوبية والتي ساهمت في تحقيق الإيقاع اللفظي، فجاءت تأكيدا عن الحالة الشعورية الأليمة التي عاشها الشاعر.

– اعتمد الشاعر وزنا واحدا في ديوانه وهو بحر المتدارك وأدخل عليه بعض التغييرات وذلك تناسبا مع حالته النفسية المتقلبة، ما أضفى على الديوان نغمة موسيقية رائعة.

– قام الشاعر بالتنويع بين القوافي وذلك بين قافية المتدارك، المتواتر، والمتراكب فخرج بذلك من إطار الرتابة والنمطية، وهذا تماشيا مع حالته النفسية المتوترة وغير المستقرة، فهو تارة متفائل وتارة أخرى متشائم، ما أضفى على القصيدة قيمة جمالية فنية.

– حقق التشكيل البصري في ديوان "عاشور فني" انحرافا عن الأسلوب المتعارف عليه (أسلوب الشطر أو الشطرين)، فخلف وراءه إيقاعا جماليا على الرؤية البصرية للمتلقي.

– إنّ التغيير والمخالفة في النظام التركيبي للجملة، يجعل المتلقي يقف عند اللغة الانحرافية للشاعر، فيبحث عن دوافع هذا الانحراف وأثره على نفسية المتلقي، ونخلص إلى أن مسألة التقديم والتأخير يعنى بها المتكلم والسامع معا، فغاية المتكلم هي إيصال المعنى، أما السامع فهي التشويق والإفهام.

– وظف الشاعر ظاهرة الوصل بكثرة في ديوانه بغاية تحقيق التناسب بين الجمل، فالديوان جاء حافلا بالوقائع والأحداث، فكان توظيف الوصل بغاية الربط والعطف بينهما، وهذا ما أضفى نوعا من الاتساق والانسجام على أبيات الديوان.

– تعد الصور الشعرية من الضروريات على مستوى القصيدة لأنها تعبر عن التجربة الشعرية، وتسهم بشكل كبير في إيصال الصورة الإيحائية ا للمتلقي وهذا ما أعطى للنص بعدا دلاليا وجماليا، كما ساهم في جذب المتلقي وفتح باب التخييل له.

– كان توظيف البديع في ديوان "عاشور فني" بغاية إطراب أذن السامع، وذلك من خلال إضفاء نغم وإيقاع موسيقي وتحقيق المتعة للمتلقي ما ساهم في خلق صورة جمالية على مقاطع الديوان.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

1/المصادر:

1. حمدي أحمد: **قائمة المغضوب عليهم**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1980

2. فني عاشور: **رجل من غبار**، منشورات الاختلاف، الجزار العاصمة، ط1، 2003.

2/المراجع باللغة العربية:

3. الأعوج زينب: **السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر(دراسة نقدية)**، دار الحداثة، دب، ط1، 1985.

4. بن ذريل عدنان: **النص والأسلوبية: بين النظرية والتطبيق (دراسة)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2000.

5. بوحوش رابح: **اللسانيات وتحليل الخطاب**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.

6. بودوخة مسعود: **الأسلوبية والبلاغة العربية (مقاربة جمالية)**، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

7. بوقرورة عمر: **دراسات في الشعر الجزائري المعاصر**، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دط، 2004.

8. تبرماسين عبد الرحمن: **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

9. الجارم علي وأمين مصطفى:**البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع)**، الدار المصرية السعودية، القاهرة،مصر، الطبعة الشرعية،2004.

10. الحصني إياد: **معاني الأحرف العربية**، ج1، ج2، سندس للفنون المطبعية والإشهار، دط، 2006.

11. داود أماني سليمان: **الأسلوبية والصوفية، (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002.

12. داود عشتار: **الأسلوبية الشعرية (قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل)**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007.

13. دوغان أحمد: **شخصيات من الأدب المعاصر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989.

14. ربابعة موسى: **جماليات الأسلوب والتلقي (دراسة تطبيقية)**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

15. زتيلي محمد: **فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية**، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984.

16. السد نور الدين: **الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي)**، ج1، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

17. سعد الله أبو القاسم: **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، دار الرائد للكتاب، الجزائر،دط،دت.

18. سليمان فتح الله أحمد: **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008.

19. شرادشلتاغ عبود: **حركة الشاعر الحر في الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985.

20. شعباني الوناس: **تطور الشعر الجزائري منذ 1945 حتى 1980**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

21. شقرون نادية: **سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

22. أبو شوارب محمد مصطفى: **علم العروض وتطبيقاته**، منهج علمي مبسط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004.

23. صابر نجوى محمد: **دراسات أسلوبية وبلاغية**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008.

24. الصفراني محمد: **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950–2004)**، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008.

25. عبابنة محمد سامي: **التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.

26. عباس فضل حسين: البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2009.

27. عتيق عبد العزيز: **علم البيان**، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، دط، د ت.

28. : **علم العروض والقافية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت.

29. : **علم المعاني**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،دط،دت.

30. أبو العدوس يوسف: **التشبيه والاستعارة**، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007.

31. عبد الغفار أحمد: **الكلمة العربية، كتابتها ونطقها**، (النطق)، ج2، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 2006.

32. عبد الغفار السيد، خليفة السيد: **الكلمة العربية، كتابتها ونطقها**، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 2004.

33. عبد القادر صلاح يوسف: **في العروض والإيقاع الشعري (دراسة تحليلية تطبيقية)**، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، المحمدية، الجزائر، ط1، 1996–1997.

34. عبد الله ثاني قدور: **سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)**، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

35. عبد المطلب عمر إدريس: **نظرية الأسلوب عند ابن سنان الخفاجي (دراسة تحليلية بلاغية ونقدية)، دار الجنادرية**، دب، دط، 2008.

36. عبد المطلب محمد: **البلاغة والأسلوبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1994.

37. عطية مختار: **التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، دط، دت.

38. علوش سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية (عرض وتقديم وترجمة)**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

39. القرعان فايز عارف: **تقنيات الخطاب البلاغي والرؤية الشعرية (دراسة نصية)**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2004.

40. القزويني الخطيب: **الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)**، تح، عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، دب، ط1، 1996.

41. القط عبد القادر: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، دار النهضة، بيروت، ط2، 1981.

42. كتاب اللغة العربية وآدابها، السنة الثالثة ثانوي، شعبة آداب وفلسفة ولغات أجنبية.

43. الكيلاني إيمان محمد أمين: **بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)**، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

44. لوحيشي ناصر: **الميسر في العروض والقافية**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 2007.

45. : **مفتاح العروض والقافية**، دار الهداية، قسنطينة، الجزائر، دط، دت.

46. لوشن نور الهدى: **حروف الجر العربية بين المصطلح والوظيفة**، المكتب الجامعي، دب، دط، 2006.

47. مصلوح سعد: **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2002.

48. ناصر محمد: **الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925–1975)**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ط2، 2006.

49. ناظم حسن: **البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسيّاب)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

50. الهاشمي السيد أحمد: **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2002.

51. هلال عبد الغفار حامد: **الصوتيات اللغوية (دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية)**، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، مصر، 2008.

52. هلال عبد الناصر: **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)**، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ط1، 2009.

53. هيمة عبد الحميد: **البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)**، دار هومة للطباعة والنشر، ط1، 1998.

54. : **علامات في الإبداع الجزائري**، طبع بدعم من مديرية الثقافة ولجنة الحفلات لولاية سطيف، ط1، الجزائر، 2000.

55. وغليسي يوسف: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008.

56. : **في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

57. : **النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**، إصدار رابطة إبداع الثقافة، دط، الجزائر، 2002.

3/ المراجع المترجمة:

58. بيير جيرو: **الأسلوبية**، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994.

4/ المعاجم والقواميس:

59. الفيروز آبادي مجد الدين محمد بن يعقوب:**القاموس المحيط**، تح، أبو الوفاء نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2009.

60. **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، دار المشرق، رياض الصلح، بيروت، ط2، 2001.

61. ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري جمال الدين أبو الفضل بن مكرم: **لسان العرب**، مج7، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 2005.

5/ الموسوعات:

62. الربعي بن سلامة وآخرون: **موسوعة الشعر الجزائري**، مج1، مج2، دار الهدى، عين مليلة–الجزائر، دط، 2009.

6/ الدوريات:

أ– المجلّات:

63. مجلة آمال: **نماذج من الشعر الجزائري المعاصر (شعر ما بعد الاستقلال)**، ع2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

64. مجلة الثقافة:العدد 8، 9،تصدر بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر، 2006.

65. مجلة الحياة الثقافية: ع 273، تصدر عن وزارة الثقافة، تونس، 2013.

ب– المذكرات:

66. باكرية نور الدين: **تجليات الحداثة في شعر عاشور فني**، مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو، إشراف: الوناس شعباني، 2013-2014.

67. الشناوي الغريب محمد: **الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي**، مذكرة ماجستير مخطوط، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2003.

68. قرور لطيفة: **هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء (مقاربة بنيوية تكوينية)**، مذكرة ماجستير، جامعة قسنطينة، إشراف: رشيد قريبع، 2009-2010.

69. هروال حياة: **دلائليةالموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، فترة التحولات (1988-2000)**، مذكرة ماجستير، جامعة قسنطينة، إشراف: جميلة قيسمون، 2008-2009.

7/ المواقع الإلكترونية:

70. marefa.org/index.php/ عاشور فني

71. afenni.blogspot.com/p/achour-Fenni.html

فهرس الموضوعات

"رجل من غبار" لـ "عاشور فني"– دراسة أسلوبية –

فهرس المحتويات	الصفحة

شكر وعرفان

مقدمة ..... أ

فصل تمهيدي..... 1

الفصل الأول: التعريف بالمنهج الأسلوبي

1-تعريف الأسلوب..... 18

أ-لغة 18

ب- اصطلاحا 19

2- تعريف الأسلوب في التراث العربي القديم 20

3- تعريف الأسلوب عند الغرب 23

4- تعريف الأسلوبية 26

5- اتجاهات الأسلوبية 27

الفصل الثاني: دراسة أسلوبية جمالية في ديوان "رجل من غبار" لـ "عاشور فني"

1-قراءة في المدونة 31

2- مستويات التحليل الأسلوبي 35

I-المستوى الصوتي 35

1-الإيقاع اللفظي 35

2- الإيقاع العروضي 47

3- الإيقاع البصري 57

II- المستوى التركيبي 70

1-التقديم والتأخير 71

2- الوصل 76

III- المستوى البلاغي 85

1-الاستعارة 85

2- الكناية 89
3- البديع 93
خاتمة 100
قائمة المصادر والمراجع 102
فهرس الموضوعات 109